gemeine illustrierte Encyklopädie der Musikgeschichte

Band 6.

Von

Prof. Hermann Ritter











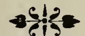
Zigeunerlied.

Nach dem Gemälde von F. Streitt.

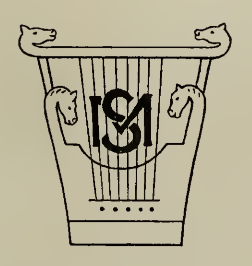
ALLGEMEINE ILLUSTRIERTE ENCYKLOPÄDIE DER MUSIKGESCHICHTE

VON

PROF. HERMANN RITTER
DOCENT DER MUSIKGESCHICHTE AN DER
KÖNIGLICHEN MUSIKSCHULE IN WÜRZBURG



SECHSTER BAND

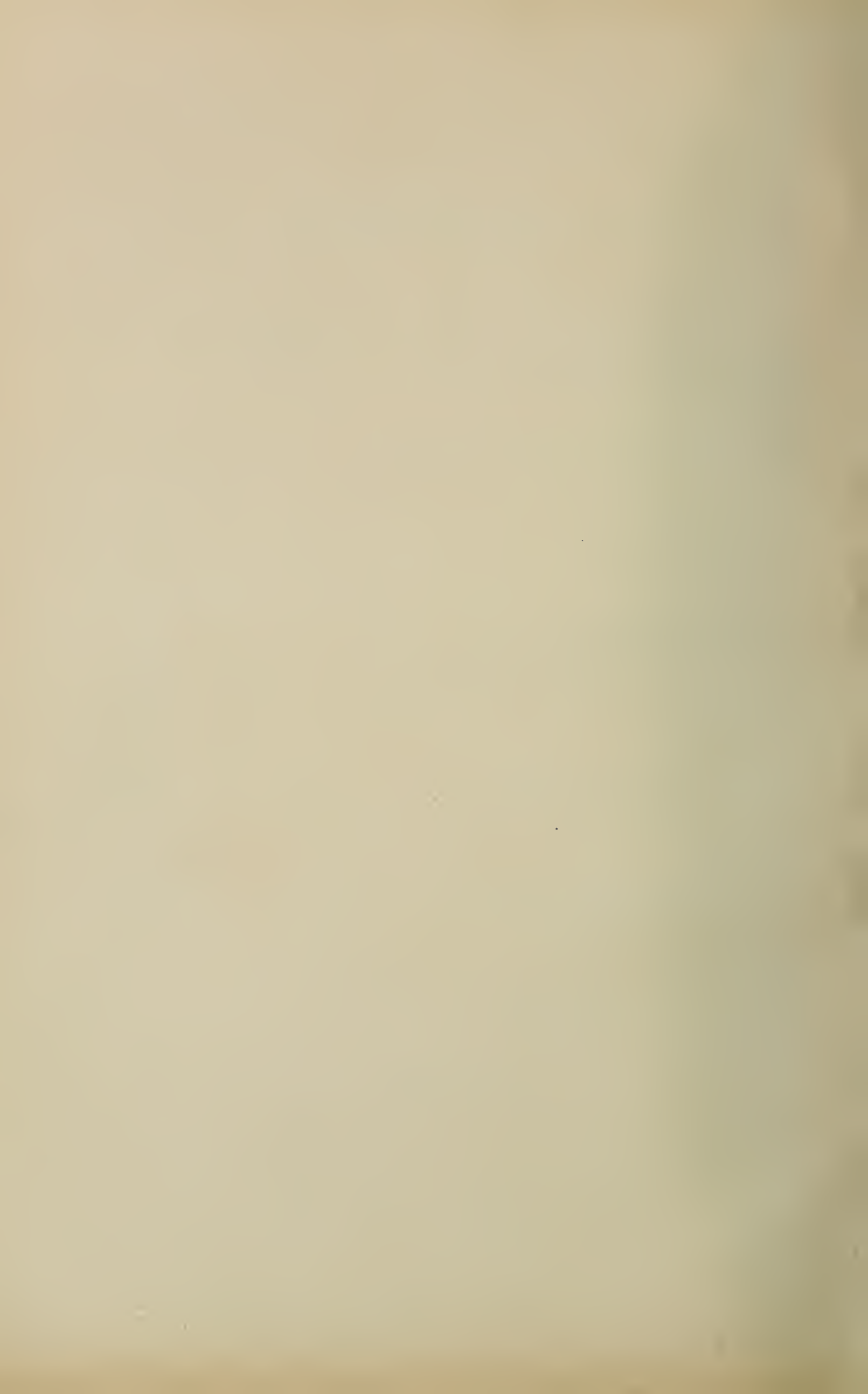


VERLAGSBUCHHANDLUNG VON MAX SCHMITZ IN
LEIPZIG-R.

Druck von Otto Regel, Leipzig-N.

Inhalt des VI. Bandes.

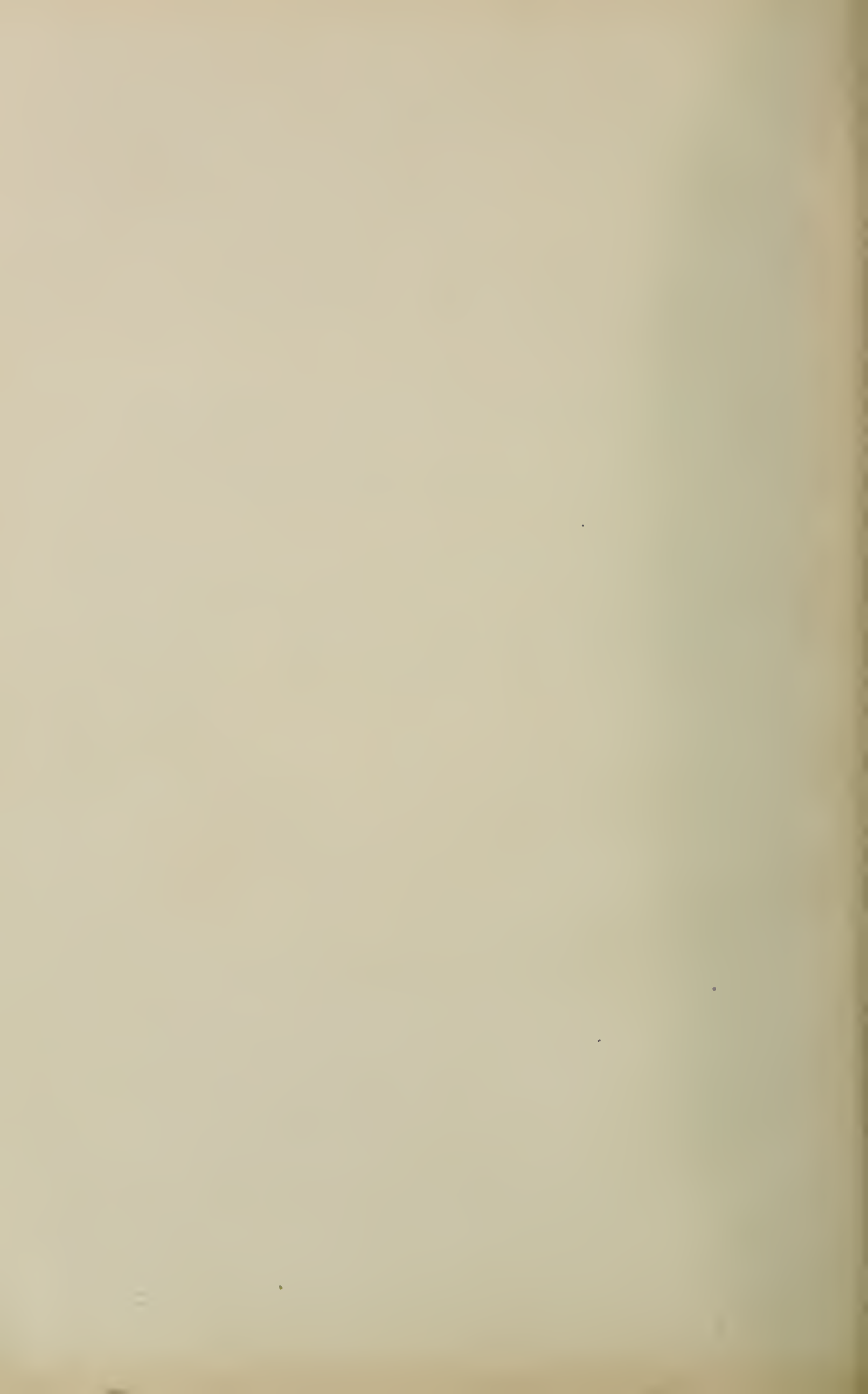




Die Musikentwicklung aufserhalb Deutschlands und Italiens.

Hauptdaten der Musikentwicklung in Frankreich, Britannien, Polen, Rufsland, Böhmen, Skandinavien, in Ungarn, sowie bei den Zigeunern, in den Niederlanden, in Spanien und in Portugal. — Ferner: Über die Musik in den Alpen und in China.







Einleitung.

»Musik allein ist die Weltsprache und braucht nicht übersetzt zu werden, da spricht Seele zu Seele« sagt Berthold Auerbach. Das ist in gewissem Sinne wahr, denn es giebt in der Musik keine eigentlichen nationalen und politischen Grenzen. Wohl aber machen sich gewisse Sprachgrenzen bemerkbar auf Grundlage des verschiedenen Gefühles und Empfindungsausdruckes der verschiedenen Nationen. Man kann sich die Musik nicht unabhängig vom Leben denken, da sie doch der intimste und tiefgefühlteste Ausdruck des Menschen ist; aus diesem Grunde lassen musikalische Kunstleistungen, wie überhaupt alle Kunsterscheinungen sehr wohl eine Betrachtung unter dem Gesichtswinkel der Kulturgeschichte zu. Nur jene Gesetzmäfsigkeit, jene Normen und Gesetze, die als Kinder der Ordnung, wie für alles im Leben, auch für unsere Kunst gelten müssen, sind absolut international. Es sind dies die Axiome, d. h. die Grundsätze, die eines Beweises nicht mehr bedürfen, und bilden die unabänderliche Grundlage des Musikalisch-künstlerischen. Wir haben uns nun nach Möglichkeit zu bemühen, die einzelnen Völker und deren bedeutende Tondichter aus ihrer Naturanlage, sowie aus den auf sie einwirkenden Einflüssen zu erklären, die aufserhalb Italiens und Deutschlands stehen. Nicht ohne Grund nimmt nun die Geschichte der Entwicklung der Tonkunst in Italien und Deutschland den 2., 3., 4. und 5. Band dieses Werkes in Anspruch, weil sich in diesen beiden Ländern dieselbe zu einer universellen Weltsprache vollzog. Beide Nationen bildeten die Gesetze aus, welche als unverbrüchliche Grundlage wohl auf lange Zeiten hinaus zu gelten haben. Als das Mutterland der Musik haben wir Italien anzusehen, das schliefslich die Hegemonie an Deutschland abtreten mufste. Vom 18. Jahrhundert an übernahm sodann Deutschland die Führung in musikalischen

Dingen und wirkte befruchtend auf alle übrigen Völker, welche die Tonkunst in den Dienst ihrer Kultur stellten. Welche Teilnahme nun auch andere Länder aufser Italien und Deutschland an der Entwicklung der Tonkunst haben, soll uns im nachfolgenden beschäftigen.

Es ist wohl interessant zu untersuchen, wie hoch und als was jedes der Kulturvölker die Musik schätzt, welchen Wert es ihr beilegt, was es von ihr verlangt u. s. w. Die Antwort und das Urteil werden, abgesehen von den Konstanten, von den Normen und Werten, von unveränderlicher Bedeutung stets verschieden ausfallen. Die Anschauungen sind abhängig erstens von der öffentlichen allgemeinen Meinung, zweitens von Eigenschaften wie Temperament, Charakter, Bildung u. a. m. Im besonderen wird die differente musikalische Beanlagung der verschiedenen Nationen in die Wagschale zu legen sein, wenn man sich ein Bild von dem Stande der Tonkunst bei den verschiedenen Völkern machen will. Wie fassen z. B. Deutsche, Romanen, Slaven, Skandinavier und Magyaren die Musik auf? Was verlangen sie von ihr? Wie betreiben sie diese Kunst?

Musik ist durchaus nichts Absolutes, sondern auch, wie es der einzelne Ton ist, ein Komplex von Erscheinungen. Vier Hauptfaktoren in schönster Vereinigung bilden bekanntlich erst die Musik in vollkommenster Weise: Rhythmik, Melodik, Harmonik und Kolorit. Häufig herrschen jedoch diese Faktoren in ungleichem Verhältnisse vor, und sehr oft finden wir einen oder den anderen Komponenten auf Kosten der übrigen zum Ausschlaggebenden erhoben; z. B. herrscht, allgemein betrachtet, in der französischen Musik der Rhythmus vor, während bei den Deutschen das harmonische und polyphone Element, bei den Italienern das Melodische in den Vordergrund tritt. Wir können schon aus dieser Betrachtung den Schlufs ziehen, dafs Gleichheit der Menschen eine Wahnvorstellung ist. Schrankenlose Verschiedenheit der Menschen in Temperament, Charakter, Gemüt, Begabung, körperlicher Konstitution, Lebens- und Weltauffassung auf Grundlage von Geburt, Nationalität und Erziehung sprechen dafür.

Saint Saëns sagt z. B. in einem Vortrage »Über die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Musik« folgendes: »Deutschland scheint von einer immer wachsenden Geringschätzung für die Melodie beherrscht zu sein, welche Erscheinung derjenigen vergleichbar ist, welche im

16. Jahrhundert in der Schule Palestrinas auftrat. Wenn Deutschland triumphiert, so ist es möglich, dafs die Melodie für einige Zeit in den Hintergrund gedrängt wird. Es wäre keine Ursache vorhanden, sich darüber besonders zu freuen oder zu grämen. Auch das 16. Jahrhundert konnte die Melodie entbehren; wie viel eher wäre dies heute bei der Entwicklung der Fall, welche Harmonie und Instrumentierung genommen haben. Dazu bedürfte es aber, wie im 16. Jahrhundert, einer Doktrin, und diese ist es, die uns fehlt. Die Praxis ist weiter vorgedrungen als die Theorie. Jeder geht seinen eigenen Weg und thut, was ihm gefällt. Nur diejenigen, welchen die Aufgabe obliegt, alles zu lesen, um sich auf dem Laufenden ihrer Kunst zu erhalten, vermöchten zu sagen, wie weit in vielen Fällen die Anarchie gediehen ist . . .«

Wie in der Politik, so giebt es auch auf musikalischem Gebiete Grofsmächte, die in wechselnder Gruppierung ihre Stellung zu einander ändern, indem sie alte Verbindungen lösen, um in neue Alliancen einzutreten. Diese musikalischen Grofsmächte sind Deutschland, Italien und Frankreich; dieselben treten derart in den Vordergrund, dafs eine Geschichte der neueren Musik nur sie zu behandeln braucht, ohne dafs etwas Wesentliches weggelassen werden würde. Seit dem 18. Jahrhundert stehen diese drei Völker in einem Wettkampfe auf dem Gebiete der Musik, vor allem aber Italien und Deutschland. Noch im Jahre 1750 war Italien das gelobte Land der Musik, das Land der schönen Melodien, der berühmten Sänger, Sängerinnen und Geigen; es lebte noch im Nachklange der Werke Palestrinas, der Sonaten von Corelli, der Opern von Scarlatti, und hatte so noch einen beherrschenden Einflufs auf das Ausland. Deutschland hatte um das Jahr 1750 in Dresden die beste Opernbühne der Welt. Dort komponierte damals der berühmte Johann Adolf Hasse, dessen Frau Faustina Hasse, welche die berühmteste dramatische Sängerin ihrer Zeit war. Hasse jedoch beschäftigte sich nur mit der Komposition italienischer Texte. In Dresden stand ein prächtiges Opernhaus, in welchem sich zu den Aufführungen die feinste und glänzendste Gesellschaft versammelte; auch Fürsten gehörten zu den geladenen Gästen. Das Volk nahm damals noch so gut wie keinen Anteil an den Segnungen der Kunst, soweit sie sich aufserhalb der Kirche darboten. Die Bühne dieses Dresdener Opernhauses war einfach ausgestattet und zeigte nur wenig Dekorationsmalerei; es wurde auf ihr die in edlem Stile gehaltene Arienoper der Italiener aufgeführt, und die berühmtesten Sänger liefsen sich dort hören. Die musikalische Kunst der Italiener

von damals strebte nur nach dem Schönen, nicht nach dem Dramatischen und Charakteristischen. Die Musik in Frankreich vermochte in jener Zeit, ebensowenig wie die Musik in Deutschland, einen Einflufs auf das Ausland zu gewinnen; Italien war in dieser Beziehung die herrschende Macht. Jedoch in der zweiten Hälfte des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nahm Frankreich in musikalischer Hinsicht eine national abgeschlossene Stellung ein. Der Italiener Lully aus Florenz schuf im Vereine mit dem Dichter Quinault die eigentlich national-französische Oper, welche, obwohl von den Florentiner musikdramatischen Bestrebungen hergeleitet, doch in einen Gegensatz zu der eigentlichen Arienoper der Italiener trat. Lullys Werke waren Musikdramen, in Musik gesetzte Tragödien, deren dramatischer Text nur wenige Gesangsnummern enthielt, die gewissermafsen die erste Form des von R. Wagner später entwickelten Musikdramas darstellten. Die mit Balletts, glänzenden Dekorationen und anderen Beigaben reich ausgestatteten Opern Lullys gingen aber nicht über Frankreichs Grenzen hinaus, sondern gingen an den fortwährend deklamatorisch-musikalisch vorgetragenen Recitativen, welche Langeweile erzeugten, zu Grunde. Die Franzosen strebten nach etwas anderem in der musikalischen Kunst. Diese gab ihnen u. a. Couperin, der damals weder in Frankreich noch nach aufsen hin eine grofse Bedeutung hatte.

In Deutschland nahm um das Jahr 1750 durch das Wirken Bachs und Händels die Musik einen hohen Standpunkt ein, aber es zeigt sich, dafs die Gegenwart anders urteilte als die Geschichte. Joh. Seb. Bach war seiner Zeit nur in engeren musikalischen Kreisen bekannt, und es wurden seine hervorragendsten Werke, darunter die Hmoll-Messe, erst lange nach seinem Ableben veröffentlicht. Ähnlich war es anfangs mit Händel, der aber dann doch in die grofse Welt hinaustrat. Händels Opern waren zum Teil noch nach italienischem Schnitte, auch dieser Tondichter beugte sich dem Einflusse der italienischen Musik; jedoch in seinen Oratorien tritt das deutsche Element selbständiger hervor. Dieselben fanden zunächst aber Eingang in England, sodann in einem Teile Norddeutschlands, während der Süden Deutschlands noch ganz unter dem Einflusse Italiens stand. Händel und der Philosoph Leibniz waren es übrigens, welche England zuerst Achtung vor dem

deutschen Geiste einflöfsten. Will man also die Stellung, welche die drei musikalischen Grofsmächte um das Jahr 1750 einnahmen, kurz darthun, so wird man sagen müssen, dafs Italien damals in der Musik die Welt beherrschte, Frankreich mehr für sich abgeschlossen war, während die deutsche Kraft, in der Stille entwickelt, noch ungekannt schlummerte, und Deutschland sich Italien beugte.

Um das Jahr 1800 war auf musikalischem Gebiete, hauptsächlich durch die grofsen Erfolge der Haydn-Mozartschen Schule, in der Instrumentalmusik ein grofser Umschwung eingetreten. In Frankreich bildeten während und vor der Revolutionszeit das politische Leben und die Kunst einen merkwürdigen Kontrast; in den Theatern wurden hauptsächlich die Opern von Gluck und Cherubini aufgeführt, welche ebensowenig mit den Ideen der Revolution zu thun hatten, als die in Paris so sehr beliebte Instrumentalmusik der Haydn-Mozartschen Schule. Gluck war ein Deutscher und der Vollender dessen, was Lully begonnen hatte. Paris war damals nicht mehr streng national abgeschlossen, sondern kosmopolitisch, hatte eine grofse Anziehungskraft für fremde Völker, und war die Stadt der Nationen geworden. Haydn, Mozart und Beethoven hatten bereits solche Bedeutung erlangt, dafs die anderen Nationen sich mit den Deutschen nicht messen konnten, und die Überlegenheit Deutschlands in der Musik anerkennen mufsten. In Frankreich, wo in dem letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts sich die deutsche Instrumentalmusik eines besonderen Rufes erfreute, wurde diese Überlegenheit namentlich durch das im Jahre 1795 in Paris begründete Konservatorium der Musik befestigt. Später trat wieder Italien in den Vordergrund, indem Rossini durch seine Kompositionen die Welt eroberte, und zwar in viel höherem Grade, als dies Haydn, Mozart und Beethoven möglich gewesen war. Im Gegensatze zum Rossinismus regte sich auch bei den Deutschen in musikalischer Beziehung das nationale Bewufstsein, besonders Karl Maria von Weber und Beethoven traten dagegen auf und bildeten, wiewohl sie beide den Kampf auf verschiedene Weise führten, eine Musik aus, welche dem deutschen Empfindungsleben entsprossen war. Weber, als der Jüngere von beiden, kämpfte gegen Rossini auf der Bühne, indem er Opern komponierte, die in ihrer Melodie ebenso volkstümlich

waren, dabei aber von deutschem Empfindungsleben erfüllt. Trotzdem war aber für die grofsen Massen Rossini doch noch der Herrscher auf dem Gebiete der Oper. Beethoven dagegen zog sich bei dem Kampfe gegen den italienischen Einflufs in sich selbst zurück und schrieb seine höchsten Werke um so gründlicher, indessen wurden dieselben kaum erfafst und konnten es auch nicht werden, da man sie noch nicht auszuführen verstand. Das Gleiche war mit Bachs Werken der Fall, die erst eigentlich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihre Auferstehung feierten, und zwar durch das reformatorische Wirken von Mendelssohn und Schumann. Mit hohem Ernst gingen beide Männer an die Lösung ihrer Aufgabe. Weder Mendelssohn noch Schumann erreichten ihr Ziel durch die Oper, dieses Kunstgenre war ihnen so gut wie fremd, sondern sie wählten die Kantaten- und Oratorienform zum Ausgang ihrer Mission und bildeten das deutsche Lied aus, wobei sie klassische Werke schufen, die auch in Frankreich und England Anklang fanden. Um die Gegenwart zu reformieren, griffen sie zuerst mit Bewufstsein auf die Vergangenheit zurück und suchten durch historisches Studium das Treffliche in derselben zu erkennen und das Schöne mit den Charakteristischen vermittelnd in Harmonie zu bringen; erst durch diese Meister wurden die Deutschen sich ihrer Meisterschaft auf dem Gebiete der Tonkunst bewufst. Auf dem Gebiete der Oper ist die vermittelnde Thätigkeit am schwierigsten, weil darin jede Nation am liebsten ihren eigenen Weg geht. So hatte Richard Wagner sich die Aufgabe gestellt, die Oper in der Form des deutschen Musikdramas in den Mittelpunkt des musikalischen Lebens zu stellen. Leichter wird die Instrumentalmusik überall festen Fufs fassen, da sie an sich einen mehr internationalen Charakter trägt. Bei Deutschland gingen nunmehr die anderen Nationen in die Schule, und schon treten jene Nationen, vor allem sind dies die Slaven, die Skandinaven und Magyaren, in einen musikalischen Wettkampf mit Deutschland, der aber durchaus keinen Vernichtungskampf, sondern ein friedliches Begegnen darstellt, und dieser friedliche Wettkampf der Nationen auf dem Gebiete der Musik, überhaupt in Kunst und Wissenschaft, ist wohl als das günstigste Zeichen der Versöhnung und des Ausgleiches der Völker zu betrachten.



Frankreich.

Wo sind die ersten Anfänge französischer Musik zu suchen?

In der Geschichte Galliens, bekannt durch die Mitteilungen Cäsars und Diodors. In ihren Schriften wird von Druiden — Häuptlingen und Priestern des Volkes — berichtet, welche dem Volke die Gesetze in gesungener Sprache einprägten; ferner von Barden, welche sie zum Lobe der Helden und zum Tadel der Feiglinge sangen, auf einem lyraähnlichen Instrumente begleiteten. Vom Singorgan der Gallier berichtet Diodor, dafs es »graviosam et horrendam« — also rauh und grobtönend — gewesen sei. (Noch Ekkehard bezeichnet die unter Gregor nach Rom gekommenen gallischen Sänger als unfähig, den römischen Kirchengesang zu erlernen und sagt mit eigenen Worten: »Sei es, dafs sie aus Leichtsinn immer etwas von dem ihrigen dazu mischten, oder dafs ihre natürliche Wildheit sie daran hinderte«.)

Welche ferneren Thatsachen sind als Zeugnisse für das Aufleben der Tonkunst in Frankreich gültig?

Klodwig, der erste christliche König der Franzosen (496), wendet sich an den Gotenkönig Theodorich in Ravenna, ihm für seine Hofkapelle einen Kitharöden zu senden, welcher Auftrag von dem Minister Boëthius erledigt wird.

Bischof Gregor von Tours führt zu gleicher Zeit den römischen Kirchengesang in Frankreich ein.

Pipin erhält 758 vom Papste einen italienischen Gesangsmeister, der die Mönche des heiligen Remigius zu belehren hatte, die sodann den römischen Kirchengesang über ganz Frankreich verbreiteten.

Karl der Grofse verlangte von den Geistlichen die damals zeitgemäfs gründlichsten Kenntnisse des Kirchengesanges,

sandte Geistliche zur Ausbildung im römischen Kirchengesange nach Rom und gründete an den bedeutendsten Plätzen Frankreichs Gesangsschulen nach dem Muster Gregors des Grofsen. Berühmt waren wegen des »reinen« Kirchengesanges Soissons und Metz; sprach man doch sogar von einer »Cantilena Metensis«. Auf solche Weise wurde Karl der Grofse in seinen Bestrebungen um die Pflege der Musik das Vorbild der Könige Frankreichs. (Charakteristisch ist die Antwort, welche ein Graf von Anjou Ludwig IV. [940] gab, als dieser jenen wegen der Mitwirkung beim Messgesange verspottete: »Sachez, Sire, qu'un roi sans musique est un âne couronné«. Siehe Forkels Musikgeschichte.)

Wie sah es auf dem Gebiete der Volksmusik in Frankreich im ersten Jahrtausend nach Christi Geburt aus?

Neben dem Spiele, welches die »Ménétriers« auf der Harfe, Vielle, auf dem Organistrum (Drehleiher oder Rota) bei öffentlichen Belustigungen, zu Tanze auf Volksfesten betrieben, entstand das französische Volkslied, als »chanson« hinlänglich bekannt. — Es ist jene Form des Liedes, in welchem das Wort mehr als die Musik in den Vordergrund tritt. (Alte Lieder der Franzosen sind der Lobgesang auf den Sieg Clothars II. über die Sachsen (623), das Rolandslied, sowie überhaupt Kriegsgesänge, Lieder der »romans aventures«, »chanson de geste«, der »fabliau« (Märchenerzählung) und die »rotruenge« (Rundgesang).

In welchem Teile Frankreichs erblühte zur Zeit der Kreuzzüge der ritterliche Minnesang oder die Kunst der Troubadours?

In der Provence.

Wer ist als der erste Troubadour zu nennen?

Graf Wilhelm von Poitiers (1087—1127).

Wie heifsen die künstlerischen Zeitgenossen des Grafen Wilhelm von Poitiers?

Faidit, Blondel (der bekannte Erretter Richard Löwenherz') und Chatelain de Coucy.

Ein späterer berühmter provençalischer Troubadour ist Bernart de Ventadour, geb. um 1130 in Limousin, lebte

bis 1194 am Hofe des Grafen Raimond V. und starb im Kloster Dalon. Von seinen Liedern, in welchen er die Frauen besang, sind noch fünfzig erhalten geblieben.

Wie waren die Lieder dieser Sänger, welche häufig Dichter, Komponisten und Vortragende in einer Person waren, beschaffen?

Die Lieder dieser Sänger bestanden aus einer für jene Zeit natürlich empfundenen Melodie, die allerdings ohne harmonische Unterlage in unserem Sinne war.

Welcher Troubadour erweiterte das Minnelied in Bezug auf Symmetrie des Rhythmus und Tonalität?

Thibaut IV., König von Navarra (1201—1253). Seine Lieder weisen bereits die Tonalität von Dur und Moll auf, zu einer Zeit, als sich die Tonkunst noch in den Fesseln der Kirchentonarten befand. (Siehe dessen Minnelieder in Band II.)

Wie heifst der französische Liederdichter und Komponist, der 1240 in Arras geboren wurde?

Adam de la Hâle; von ihm ist das Pastorale »Robin et Marion«. Adam de la Hâle gilt als einer der Begründer der dramatischen Kunst in Frankreich.

Wie heifst der durch seine Balladen (Tanzlieder), sowie durch ein 1364 für die Krönung Karls V. komponierten »Gloria« bekannte Tondichter?

Guillaume de Machaud; er sowie Adam de la Hâle versuchten sich bereits im mehrstimmigen Satze, ohne denselben aber künstlerisch gestaltet zu haben.

Welcher Art war die gesellschaftliche Stellung der französischen Ménétriers?

Dieselbe war eine sehr niedrige, mifsachtete und auch rechtlose. (Der Grund lag wohl darin, weil sich die Musiker meist mit Jongleurs, Luftspringern und Possenreifsern im Lande umhertrieben, als lockere Menschen bekannt waren und häufig mit den Gesetzen in Konflikt gerieten.)

Welche Institution machte dem niederen Ansehen, welches die Musiker genossen, in Frankreich ein Ende?

Die zunftmäfsige Vereinigung der Mitglieder des Musikerstandes, welche bei der sich mehr und mehr ausbildenden bürgerlichen Ordnung entstand.

Welche Musikerzunft war die erstentstandene auf dem Boden von Frankreich?

Die »Confrèrie de St. Julien des Ménétriers«, 1330, zu Paris«; dieselbe wurde 1401 von Karl VI. durch Dekret bestätigt und der Vorstand mit dem Titel »roi des Violons« belehnt.

Wie heifst jener musikgeschichtlich bedeutende Mann, der als der Bahnbrecher des mehrstimmigen Gesanges zu gelten hat?

Hucbald, ein Benediktinermönch des Klosters St. Amand sur l'Elnon, der Diöcese Tournay in Flandern; gest. 930. (Sein Hauptwerk »Musica Enchiriadis« enthält aufser den Anweisungen zum Gebrauche des »Organum« oder der Diaphonie die Erörterung einer von ihm erfundenen Notenschrift, welche vor der Neumenschrift die Fixierung der Tonhöhe voraus hat u. s. w. — Siehe über Hucbald in Band II.)

Welche Musikgattungen des Kirchengesanges, auf dem Boden Frankreichs entstanden, leiteten sich vom Hucbaldschen »Organum« ab und sind als Übergang zum modernen Kontrapunkte zu betrachten?

Der Discantus, franz.: Déchant, und der Faux bourdon, ital.: Falso bordone.

Welcher Sänger ist aus dem Mittelalter besonders bekannt geworden?

Abelard (Abailard oder Petrus Abaelardus), geb. 1079 in Palets in der Bretagne, gest. 1142 in der Abtei Clugny; derselbe dichtete und komponierte aufser Kirchenlieder Hymnen für seine Geliebte Héloise.

Welches Verlangen machte sich in der Entwicklung der Tonkunst nach Erlangung der Fixierung der Tonhöhe geltend?

Jenes Verlangen, Töne ihrem Zeitwerte nach zu bezeichnen.

Welche neue Musikgattung entsprang aus dem Bedürfnisse, die Töne ihrem Zeitwerte nach zu bezeichnen?

Die Mensuralmusik. (Hatte Hucbald in seinem Organum noch an die Überlieferungen aus dem Altertume angeknüpft,

insofern als er sich an Boëthius hielt und die von den Alten empfohlenen Konsonanzen der Oktave, Quinte und Quarte proklamierte, so brachen die Mensuralisten auf dem Boden von Frankreich mit den Traditionen des Altertums.

Welche Bewandtnis hatte es mit dem Discantus (Déchant) und mit dem Faux bourdon (Falso bordone), welche als Gattungen des »Organum« die ersten Früchte der neu eingeschlagenen Richtungen waren und so recht eigentlich den Übergang vom Organum zum modernen Kontrapunkte bildeten?

Der Discantus bestand ursprünglich nur aus zwei Stimmen, dem Tenor (von tenere, weil er als cantus firmus das Übrige zu tragen und zu halten hatte) und dessen Gegengesange, dem Discantus, zu welchem übrigens noch weitere Stimmen, Motetus, Triplum und Quadruplum hinzukamen. Man unterschied ihn in einfachen und verzierten (Fleurettes); bei ersterem sang die Gegenstimme meist im Einklange mit dem Tenor, und beschränkte sich höchstens darauf, eine Stufe aufwärts zu schreiten, wenn der Tenor abwärts ging, ein Verfahren, in welchem das für die spätere Harmonielehre so wichtige Gesetz der Gegenbewegungen schon unbewufsterweise in Anwendung kommt; im verzierten Discantus wurden dem Sänger gröfsere Freiheiten gestattet, und er konnte sich in beliebigen, lediglich durch seine musikalische Einsicht geregelten Figuren über dem Tenor ergehen.

Der Faux bourdon bezeichnet einen bedeutenden Fortschritt gegen das Organum, insofern er den Gebrauch der Sexte gestattet, und somit durch sein Erscheinen das Mifsverständnis beseitigt ist, dessen Folgen das Mittelalter bis dahin nur zu schwer zu tragen gehabt hatte, dafs nämlich die Alten, indem sie nur die Oktave, Quinte und Quarte als Konsonanzen gelten liefsen, den Gebrauch der übrigen Intervalle überhaupt nicht gestattet hätten. Die Hinzufügung einer dritten Stimme, welche mit der Oberstimme eine Ouarte bildete, war eine zweite Ausbildungsstufe des Faux bourdon; doch erst in noch späterer Zeit, als man den Tenor von zwei höheren und einer tieferen Stimme, Note gegen Note, in lauter Konsonanzen begleiten liefs, gelangte er zur eigentlichen Blüte und konnte der Ausgangspunkt

werden für die Entwicklung des Kirchengesanges in Rom, wohin er von Avignon aus durch die Päpste verpflanzt war. (Diese beiden neuen Gattungen des mehrstimmigen Gesanges wurden nun in Frankreich mit besonderer Liebe gepflegt, der König errichtete für sie die »chapelle musique du roi«; Kirchengesangsschulen wurden in jeder grösseren Stadt des Reiches eingerichtet, die sogenannte maitrises, an welcher die Jugend regelmäfsigen Unterricht im Déchant erhielt; ein Jean de Muris lehrte an der Pariser Universität, entwarf selbst den Plan zur Errichtung der Gesangsschule in der Kirche Notre dame. Dafs aber die Pariser Universität, in damaliger Zeit der Centralpunkt der wissenschaftlichen Bestrebungen von ganz Europa, auch die Hauptpflanzstätte für die Musik werden mufste, erklärt sich dadurch, dafs diese in ihrem derzeitigen Entwicklungsstadium mehr dem Gebiete der Wissenschaft und der Religion, als dem der Kunst angehörte. Gleichwohl konnte sich aber die Musik in die ihr angewiesene Stellung nicht recht hineinfinden und der Drang nach Selbständigkeit und freier Bewegung führte sie auf solche Abwege, dafs der Papst Johann XXII. in einer Verordnung vom Jahre 1322 den Gebrauch des Discantus im Kirchengesange gänzlich verbot. Nicht allein setzten die dechantierenden Sänger in ihren freien Phantasien über dem Cantus firmus mit virtuosenhafter Eitelkeit alles Mafs bei Seite, sondern auch die Komponisten gingen in ihrem kontrapunktischen Streben mit solchem Leichtsinn zu Werke, dafs sie ohne Bedenken weltliche, nicht selten leichtfertige Melodien auf die kirchlichen Gesänge pfropften, wobei sie, naiv genug, sogar den profanen Text neben den heiligen Worten beibehielten, und ebensowenig scheuten Trouvères als Gegenstimme zu den von ihnen erfundenen Chansons ein kirchliches Motiv zu benutzen.)

Die sogenannte altfranzösische Schule war neben der niederländischen im Mittelalter für die Entwicklung der Musik in künstlerischer Beziehung von höchster Bedeutung. Selbstverständlich vollzog sich dieser Prozefs auf dem Boden der Vokalmusik, wie dies bereits im zweiten Bande dargelegt wurde. Dem Musikschriftsteller Coussemaker gebührt das Verdienst, durch Entdeckung und Veröffentlichung vieler mittel-

alterlicher Musikstücke den engen Zusammenhang zwischen der altfranzösischen und der niederländischen Schule dargelegt zu haben. Ein weiterer Wellenschlag in der Musikentwicklung Frankreichs fand am Ende des 16. Jahrhunderts durch den Einfluſs der italienischen Musikbewegung statt. Die Monodie (der Einzelgesang, der stylo parlante, das Recitativ), eine Frucht der Renaissance, hatte auch in Frankreich ihren Einzug gehalten; man sang Lieder im Volkstone zur Laute in der guten Gesellschaft, wie dies die in den damaligen Sammlungen veröffentlichten »airs de cour« und »voix de ville« (später »vaudeville« genannt) beweisen. Ein reges musikalisches Leben begann sich nun in Frankreich, besonders am Hofe, zur Zeit Franz' I., Heinrichs II. und Ludwigs XIV. zu entfalten. (Siehe Gustave Chouquets »Histoire de la musique française«.) So z. B. ermächtigte Ludwig XIV. durch Patent alle Edelmänner, Edeldamen und andere Personen, in den Opern mit singen zu dürfen, ohne daſs sie deshalb ihres Adelstitels und ihrer Privilegien verlustig gingen. Die Musik hätte demnach in Frankreich schon lange Zeit hindurch eine Heimat und Pflegestätte gefunden, wenn freilich auch sie damals nicht gerade »den Charakter und die Sitten mildernd« galt. Bisher ist vielfach der 28. Juli 1669 als das Datum der Schöpfung der Pariser Musikakademie angenommen worden. Neuere Forschungen haben indessen ergeben, daſs die Ursprünge dieser Anstalt weit früher zurückreichen; denn bereits im November 1570 hatte Karl IX. sie in einem seltsamen Edikt citiert, in welchem es heiſst, daſs dort, wo die Musik nicht gepflegt wird, die Menschen wild und starr werden. Auch die ersten Hausgesetze der Akademie waren sehr eigenartig. In ihnen wird besonders angeordnet, daſs die Zuhörer, so lange man singt, weder sprechen noch sich aufstützen, noch sonst ein Geräusch machen dürfen, sondern sich möglichst still verhalten müssen, bis der Gesang beendet ist. Während des Vortrages eines Gesanges durfte auch nicht an die Saalthüre geklopft werden, die erst zu Ende des Vortrages für neue Zuhörer geöffnet wurde. Auch hieſs es: »Wenn zwischen irgend Einem von denen der Akademie, sowohl Musikern als Zuhörern, Streit ausbricht, so dürfen sie erst hundert Schritte vom Hause entfernt ihrer Meinungsverschiedenheit durch Wort und That Ausdruck geben«.

Es ist bekannt, dafs die um 1600 in Italien entstandene Oper 1645 durch Cavalli nach Frankreich gekommen war und von der hohen Gesellschaft sehr begünstigt wurde. Der Dichter und Abbé Perrin, sowie der Musiker Cambert, welche im Sinne hatten, eine national-französische Oper zu schaffen, thaten sich zusammen und führten 1659 im Hause des reichen Generalpächters de la Haye in Issy (später auch noch vor dem königlichen Hofe Ludwigs XIV. in Vincennes) die erste französische Oper »La pastorale« auf und erwirkten vom Könige ein Privileg, in zwölf der gröfsten Städte Frankreichs sogenannte Opern-Akademien zu veranstalten. Dieses Unternehmen begann in Paris am 19. März 1671 mit der Oper »Pomona«, und es ist wohl dieser Tag als der Erstehungstermin der Grofsen Oper von Paris anzusehen, deren eigentlicher Schöpfer Jean Baptiste Lully (geb. 1633 in Florenz, gest. 1687 in Paris) ist. Nachdem nämlich Uneinigkeiten zwischen den Leitern und den Beteiligten an dem grofsen Opernunternehmen stattgefunden hatten, wufste Lully im Jahre 1672 durch List und mit Beihilfe der Montespan vom Abbé Perrin das Privilegium gegen eine Geldsumme zu erstehen, und erhielt auf solche Weise im genannten Jahre von Ludwig XIV. die Berechtigung, die zur Aufführung bei Hofe bestimmten Musikdramen auch vor dem Publikum gegen Entgeld aufzuführen und die »Académie royale de musique« zu eröffnen, welche lange Zeit hindurch der Centralpunkt des französischen musikalischen Lebens war. Welches Ansehen die »Académie royale de musique« in Paris genofs, beweist, dafs Kavaliere und Damen mit königlicher Erlaubnis in derselben auftreten durften. Welche Summen von der »Académie royale de musique« verausgabt wurden, beweist, dafs die bedeutenden Mitglieder derselben jährlich 150000 Franken, und nach 15 Jahren die Hälfte ihres Einkommens als Pension erhielten. Komponisten neuer Opern erhielten für die ersten zehn Aufführungen derselben je 100 Franken, und für die nächsten zwanzig je 50 Franken Tantième. Um 1670 zählte die »Académie royale de musique« bereits 149 Mitglieder, und einzelne Opern kosteten 450000 Franken zu inscenieren. Im Jahre von Lullys Tod (1687) wirkten an der »Académie royale de musique« in Paris 24 Solosänger, 66 Chorsänger, 77 Musikkapellisten, 25 Solotänzer und 69 Figuranten.

Was stempelte Lully zum Musikdramatiker?

Die Beachtung der dramatischen Situation und des Wortaccentes. Lully bevorzugte das Recitativ, den musikalischen Sprechgesang, der nur hie und da durch ein Air oder durch eine Tanzmelodie unterbrochen wurde, und wies dem Orchester im grofsen und ganzen nur eine begleitende Stellung an. Lullys Opern, deren Texte meist von Quinault verfafst waren, hielten sich ein volles Jahrhundert und traten in Gegensatz zu der sich in Italien weiterentwickelnden Oper, welche bereits das rein melodische Element in den Vordergrund stellte. 1778 fand in Paris die letzte Aufführung des Lullyschen »Thesée« statt, und damit war seine Ära vorübergegangen. Gluck aber war derjenige, der auf dem Gebiete der grofsen Oper eine neue Entwicklung anbahnen sollte, und zwar an derselben Stelle, an welcher Lully gewirkt hatte.

Wie heifsen die musikdramatischen Werke Lullys?

»Alceste«, 1674; »Atys«, 1675; »Thesée«, 1675; »Bellerophon«, 1679; »Proserpina«, 1680; »Le triomphe de l'amour« (Ballett), 1681; »Persée«, 1682; »Amadis«, 1684; »Roland«, 1685; »Le temple de la paix« (Ballett), 1685; »Armide«, 1686; »Acis et Galathée«, 1687.

Wie hiefs Frankreichs bedeutender Instrumentalkomponist, sowie Klavier- und Orgelvirtuose am Ende des 17. und am Anfange des 18. Jahrhunderts?

François Couperin, geb. 1668 in Paris, gest. 1733 daselbst. Couperin, der einer Musikerfamilie entstammte, trat schon in früher Jugend als Klavierspieler auf. Ludwig XIV. ernannte ihn 1696 zum Organisten und 1701 zum Kammermusiker und Hofklavierspieler. Couperin, der in Frankreich wegen seines Virtuosentums auf der Orgel und auf dem Klaviere allgemein »Couperin le Grand« genannt ward, wurde von J. S. Bach sehr hoch geschätzt. Von ihm sind aufser Violintrios, Motetten, weltlichen Kantaten, Orgelfugen und vier Büchern Klaviersuiten, das Werk »L'Apothéose de l'incomparable Lully« und »L'art de toucher le clavecin« zu vermerken.

Welchem Manne gelang es, mit Lully zu rivalisieren und sogar noch einen wesentlichen Schritt über dessen Bestrebungen in der Musik hinaus zu thun?

Jean Philippe Rameau, geb. 1683 in Dijon, gest. 1764 in Paris. Rameau, der bereits als siebenjähriger Knabe vortrefflich Klavier spielte, war von seinem Vater zum Rechtsgelehrten bestimmt und besuchte zu diesem Zwecke ein Jesuitenkollegium, aus dem ihn aber die unwiderstehliche Neigung zur Musik hinaustrieb. 1701 sandte ihn der Vater nach Mailand, um gründliche Studien in der Musik zu machen, jedoch schlofs sich der junge Rameau einer wandernden Operntruppe als Violinist an und liefs sich auch hie und da als Orgelvirtuose hören. Von Dijon, wo ihm eine Organistenstelle angeboten wurde, die er aber abschlug, wandte sich Rameau 1717 nach Paris, um beim Organisten Marchand Studien in der musikalischen Komposition zu machen.



No. 1. Jean Philippe Rameau.

Von Paris ging er als Organist nach Lille, sodann nach Clermont, wo mehrere Kompositionen von ihm entstanden. 1721 kehrte Rameau wiederum nach Paris zurück und gab 1722 seine Abhandlung über die Harmonie »Traité de l'harmonie« heraus, die seinen Ruf als bedeutenden Theoretiker begründete. Hier in Paris, wo Rameau als Organist wirkte, Gesangs- und Tanzkompositionen veröffentlichte, erschienen nun seine epochemachenden musiktheoretischen Werke: »Nouveau système de musique théorique«, 1726; »Méthodes d'accompagnement pour le clavecin et pour l'orgue«, 1732; »Génération harmonique«, 1737, die noch im 19. Jahrhundert die Grundlage der Harmonielehre bildeten. Rameau wurde

mit seinen musiktheoretischen Neuerungen, besonders mit der Theorie der Aliquottöne, mit seiner Accordlehre, welche er auf der Lehre von den Obertönen aufbaute, sowie durch seine Lehre vom Fundamental- oder Generalbasse epochemachend. Erst im Alter von 50 Jahren wandte sich Rameau der musikdramatischen Muse zu und schrieb die Opern »Samson«, »Hippolyte et Aricie«, 1732; »Les Indes galantes«, 1735; Castor et Pollux«, 1737; ferner »Les Fêtes d'Hébée«, »Dardanus«, »Zaïs«, »Platée«, »Pygmalion«, »Les Paladins« u. a. m., sowie 22 Balletts. Im Jahre 1880 wurde Rameau in seiner Vaterstadt Dijon ein Denkmal errichtet.

Rameau hatte anfangs mit seinen musikdramatischen Werken gegen Lully einen schweren Stand. Schon seine erste Oper »Samson« wurde auf Betreiben der Freunde und Verehrer Lullys von der Direktion der Grofsen Oper in Paris (»Académie royale de musique«) zurückgewiesen. Die erste Oper Rameaus, die wohl aufgeführt, aber wegen ihrer vermeintlichen Melodielosigkeit auf heftigen Widerstand stiefs, war »Hippolyte et Aricie«, 1732. Erst nach vielen Kämpfen und trotz harter Opposition behaupteten die beiden Opern »Les Indes galantes«, 1735, und »Castor et Pollux«, 1737, ihren Platz im Opernrepertoire der Grofsen Oper von Paris.

Worin ist die musikgeschichtliche Bedeutung Rameaus gelegen?

1. Rameau ist durch sein Harmoniesystem der Begründer der neueren Harmonielehre geworden.

2. Rameaus Opern sind für die Entwicklung der dramatischen Musik dadurch bemerkenswert, indem sie eine gröfsere Anwendung des Harmonischen, sowie reichere Instrumentierung, als dies bisher üblich war, aufweisen.

(Der Encyklopädist Grimm sagt in seiner Corresp. litterature von Lullys Oper »Atys«: »Mise en musique ou plutôt en plainchant par Lully«, um damit die Eintönigkeit und die Verwandtschaft Lullys Schreibweise mit dem Kirchengesange darzuthun. Hingegen über Rameau schreibt Grimm: »Dieser berühmte Mann weifs alle seine Vorgänger durch den Aufwand von Harmonien und Noten tot zu machen. Lully be-

gnügte sich, eine psalmodierende Singstimme durch den Bafs zu unterstützen; Rameau fügt allen seinen Gesangsstücken eine Orchesterbegleitung hinzu, die meistenteils geschmacklos ist und fast immer die Singstimme übertönt, statt sie zu heben, wodurch dann die Sänger gezwungen werden, in einer für zarte Ohren unerträglichen Weise zu schreien und zu brüllen.«)

Welch erbitterter Kampf wurde in Paris auf dem Gebiete der Oper in den Jahren 1752—1754 ausgefochten?

Der Kampf der Buffonisten und Antibuffonisten, der im Prinzip ein Kampf der italienischen Melodiker und der französischen Rhetoriker auf dem Gebiete der Oper war. Der Erfolg der sogenannten »Buffons«, eine italienische Operngesellschaft, welche 1752 das Recht erhalten hatte, in Paris in der »Académie royale de musique« komische Opern aufzuführen, war der Anlafs zu jenem erbitterten Kampfe. (Es ist immer dieselbe Sache, um welche sich dieser Kampf dreht: die einen, welche dem Wesen der Oper als Drama überhaupt abhold sind und nur in derselben Musik zu hören wünschen, erblicken in dem Vorherrschen des Wortes auf Kosten der Musik resp. Melodie, den Untergang dieses Kunstgenres. — Auf Seite der Italiener stellten sich Baron Grimm und der Philosoph J. J. Rousseau, der sich 1767 durch sein »Dictionnaire de musique« und durch seine Oper »Le devin de village« auch in der Musikgeschichte einen Namen gemacht hat. Wie erbittert man kämpfte, beweist Rousseau, indem er äufserte, dafs die französische Sprache zur musikalischen Komposition ungeeignet sei und es überhaupt gar keine französische Musik geben könne. Rousseau, der diese Behauptungen in einem für Diderots und d'Alemberts Encyklopädie verfafsten Artikel niederschrieb, im Streit zwischen den italienischen Buffonisten und den französischen Antibuffonisten (Rameau u. a.), verfafste in dieser Zeit seine berühmte Schrift über die französische Musik »Lettre sur la musique française«. Im Streite zwischen den Anhängern Piccinis und Glucks trat Rousseau auf die Seite des deutschen Tondichters.

Jean Jacques Rousseau, geb. 1712 in Genf, gest. 1778 in Ermenonville bei Paris, trat, 29 Jahre alt, in Paris als Musiklehrer auf. 1742

veröffentlichte er in Paris ein neues Musiknotensystem, in welchem er die Noten durch Ziffern ersetzt wissen wollte.

Jean la Rond d'Alembert, geb. 1717 in Paris, gest. 1789 daselbst, ist erwähnenswert durch seine Schriften: »Eléments de musique« und durch seine »Geschichte der französischen Musik«.

Wie hiefs der neapolitanische Komponist, der 1757 nach Paris kam und auf dem Gebiete der komischen Oper Erfolge errang?

Egidio Romoaldo Duni, geb. 1709 in Matera im Königreich Neapel, gest. 1775 in Paris. Als Schüler von Durante in Neapel schuf Duni aufser Liedern und anderen Gesangswerken gegen 70 Opern, von denen »Le peintre amoureux«, »Le rétour au village«, »Le docteur Sangrade«, »Ninette à la cour«, »La fille mal gardée«, »L'Isle des fous« die Lieblingsopern der Pariser wurden. Duni arbeitete im Vereine mit den Dichtern Favart, Sedaine und Marmontel.

Welche Komponisten erweiterten nach Duni auf dem Boden von Paris das Gebiet der komischen Oper?

Philidor, Monsigny, Grétry und d'Alayrac, welche alle vier der italienischen Richtung in der komischen Oper unbedingt ergeben waren.

François André Danican Philidor, geb. 1726 in Dreux, gest. 1795 in London, schrieb die Opern: »Blaise le savetier«, 1759, »Le soldat magicien«, »Le maréchal ferrant«, »Le sorcier«, »Le jardinier de Sidon« u. a. m.

Pièrre Alexandre Monsigny, geb. 1729 in Fauquemberg Departement Pas de Calais), gest. 1817 in Paris, wurde durch Pergoleses Erfolg durch »La serva padrone« angeregt, sich der komischen Oper zu widmen. Von ihm: »Les aveux indiscrete«, »Le maître en droit et le cadi dupé«, »On ne s'avise j'amais de tout«, »Le roi et le fermier«, »Rose et Colas«, »Aline, reine de Galconde«, »L'isle sonnante«, »Le Déserteur«, »Le Faucon«, »La belle Arsène« und »Felix ou l'enfant trouvée«.

André Erneste Modeste Grétry, geb. 1741 in Lüttich, gest. 1813 in Ermenonville bei Paris. Grétry erhielt seine

musikalische Vorbildung im Kollegialstifte St. Denis in Lüttich, wo sein Vater als Kirchensänger und Violinist beschäftigt war. Grétry kam nach Paris, als Lully, Rameau und Piccini in Paris durch ihre Werke interessierten. Von ihm sind gegen 50 Opern geschrieben, wie er auch als Musikschriftsteller thätig war. Die bekanntesten Opern Grétrys sind: »Le Huron« (1769), »Lucile«, »Zémire et Azor«, »Richard, cœur de Lion«, »L'ami de la maison«, »Le tableau parlant«, »Le Magnifique«, »La fausse magie«, »La caravane du Caïre«, »Raoul, barbe bleue«, »Panurge«, »Anacréon chez Polycrate«, »Andromaque«, »Dénis le tyran«, »Pièrre le Grand«, »Lisbeth«, »Guillaume Tell« und »Elise«. Die letzten sechs genannten Opern sind sogenannte »grofse« oder ernste Opern Grétrys.

Nicolaus d'Alayrac, geb. 1753 in Mouret bei Toulouse, gest. 1809 in Paris, komponierte als Zeitgenosse Grétrys über 50 Opern heiteren und melodiösen Genres, die sich einer grofsen Beliebtheit erfreuten.

Welcher zweite Kampf tobte auf dem Boden von Paris auf dem Gebiete der Oper in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts?

Der Prinzipienkampf der Gluckisten und Piccinisten. (Siehe über diesen Gegenstand Band IV gelegentlich Glucks.)

Wie war es im 18. Jahrhundert auf dem Boden von Paris mit den stehenden Konzerten beschaffen?

1725 hatte sich ein »Concert spirituel« gebildet, welches gegen ein Entgeld von 6000 Franken abends von 6—8 Uhr den Saal der Tuilerien benützen durfte. Diese Institution, die auch Akademie für geistliche Musik (»Académie spirituelle«) hiefs, führte meist Oratorien mit Hilfe von Gesangskräften der »Académie royale de musique« vor dem Hofe in den Tuilerien auf, und zwar an hohen Festtagen und Sonntagen an Stelle der Oper.

Von 1775 an fanden unter Gossecs Leitung die »Concerts des amateurs« im Hôtel de Rohan statt. Vom Jahre 1779 sind die Konzerte der »Société de la loge Olympique« unter

Leitung von Navoigille zu erwähnen. Diese Konzerte standen unter dem Protektorate Maria Antoinettes; für dieselben komponierte Haydn sechs Symphonien, und in ihnen stellten sich die Instrumentalvirtuosen Viotti, Clementi, Dussek und Cramer dem französischen Publikum vor.

Welches hochwichtige musikalische Institut verdankt Frankreich dem Revolutionszeitalter?

Das »Conservatoire de musique« in Paris; dasselbe war als höchste musikalische Unterrichtsbehörde geschaffen, um seinen Einfluſs auf die ganze Nation auszubreiten. (Siehe in Bezug hierauf den »Rapport sur l'école nationale de musique« von Chenier am 10. Thermidor des Jahres III, ferner den Rapport von Leclerc vom 3. Frimaire des Jahres VII, sowie Sarrette in seinen »Observations sur l'état de la musique en France« vom 5. Ventose des Jahres X. Durch das Gesetz vom 16. Thermidor des Jahres III [1795] wurde die Gründung des Konservatoriums der Musik in Paris endgültig beschlossen und von Napoleon I. durch das »Décret de Moscou« erweitert. Auch die französische Revolution brachte das weltbekannte Lied »Die Marseillaise« hervor, welches Rouget de l'Isle zugeschrieben wird. Siehe hierüber »Der Streit um die Marseillaise« von Joseph Kircher in »Die Gegenwart«, Berlin, 27. Jahrgang, Nr. 45, 1898.)

Welche Art von Musikschulen existierten in Frankreich vor der Gründung des Pariser Konservatoriums der Musik?

Die sogenannte »Maitrises«, jene mit den Kathedralen und Domkapiteln in Verbindung stehenden Gesangs- und Musikschulen, aus denen vielfach berühmte Sänger und Musiker Frankreichs hervorgingen. Auſserdem existierten in Paris die »École de musique de la garde nationale«, sowie die 1783 errichtete Schule für Gesang und Deklamation, an welcher Piccini, Langlé und Guichard als Lehrer wirkten.

Welche Konzertinstitute wurden im Anfange des 19. Jahrhunderts auf dem Boden von Paris gegründet?

Die »Société de la rue de Clery« (1800), sowie die »Société des Concerts des amateurs« in der rue de Grénelle; jedoch keine derselben vermochte einen so bedeutenden Einfluſs

auf das gesamte musikalische Leben Frankreichs auszuüben, wie das »Conservatoire«, welches mit der Entwicklung der Musik Frankreichs im 19. Jahrhundert eng verknüpft ist.

1814 eröffnete der Geiger Baillot die Kammermusik-Aufführungen des Konservatoriums und Cherubini, als Direktor desselben, rief die »Société des Concerts« ins Leben, in welchen Konzerten besonders Haydn, Mozart und Beethoven gepflegt wurden. Direktor Habenek setzte diese hohen Bestrebungen auf dem Boden von Paris mit Erfolg fort. Die mustergültigen Aufführungen Beethovenscher Symphonien durch das Orchester des Pariser Konservatoriums sind durch die Konzerte zu einer gewissen Berühmtheit gelangt.

In welchen Thatsachen auf dem Gebiete des Musikinstrumentenbaues äufsert sich der Einflufs des Pariser »Conservatoire de musique«?

Nicolaus Lupot, geb. 1758 in Stuttgart, gest. 1824 in Paris, fertigte nach Modellen von Stradivari seine berühmten Violinen; ebenso Jean Baptiste Vuillaume, geb. 1798 in Mirecourt, gest. 1875 in Ternes bei Paris. François Tourte, geb. 1747 in Paris, gest. 1835 daselbst, erfand den modernen Geigenbogen und die Geigenbogenschraube, um die Haare des Bogens zu spannen oder zu lockern (archets à récouvrement). Auch die Klavier- und Harfenfabrikation erblühte in Paris durch Sebastien Erard, geb. 1752 in Strafsburg, wanderte, 16 Jahre alt, in Paris ein, wo er in eine Klavierfabrik eintrat, sich dort technische Fertigkeiten aneignete und durch Erfindungen von wesentlichen Verbesserungen auszeichnete, so dafs Protektoren ihm die Mittel gewährten, sich selbständig zu machen. Sein Etablissement blühte, so dafs er 1785 mit seinem Bruder Jean Baptiste Erard ein zweites in London gründen konnte. (Aufser Erard sind auf dem Boden von Paris noch die Pianofortefabrikanten Henri Herz [hervorragender Pianist] und Ignaz Pleyel [Komponist und als solcher Schüler von J. Haydn] zu erwähnen.) Im Jahre 1796 nach Paris zurückgekehrt, starb er in La Muette bei Paris. Der Klavier- und Harfenbau bezeichnet durch Erard eine neue Epoche. Eine Repetitionsmechanik am Klavier-

Die grofse Oper in Paris.



hammer und das sogenannte double mouvement an der Harfe sind seine Erfindungen. Sein Neffe Pièrre Erard, geb. 1796 in Paris, gest. 1855 daselbst, trat in die Fufsstapfen seines grofsen Onkels und zeichnete sich besonders durch den Bau grofser Konzertflügel aus. Die Orgelbaukunst ist in Frankreich in ganz hervorragender Weise durch Cavaillé-Col vertreten, während Adolphe Sax, geb. 1814 in Dinant (Belgien), seit 1842 auf dem Boden von Paris thätig, den Bau von Blechblasinstrumenten betrieb. Das von ihm erfundene Saxophon, ein der Klarinette im Tone ähnliches Blechblas-Instrument (in Sopran-B, Alt-Es, Tenor-B und Bafs-Es) ist leider viel zu wenig im Gebrauch.

Wer waren die Förderer der Grofsen Oper im Anfange des 19. Jahrhunderts auf dem Boden von Paris?

Cherubini und Méhul; auch kann Spontini teilweise dazu gezählt werden. (Über Cherubini und Spontini siehe in Band III.)

Etienne Henri Méhul, geb. am 22. Juni 1763 in Givet, gest. am 18. Oktober 1817 in Paris, ist einer der bedeutendsten Opernkomponisten Frankreichs und als solcher Schöpfer von 42 Opern, von denen sich »Joseph in Ägypten« noch auf dem Repertoire erhalten hat. Méhul, der Sohn eines armen Kochs, trieb in der Jugend das Musikstudium als Autodidakt und förderte sich so schnell, dafs er schon mit zehn Jahren als Organist in Givet Anstellung erhielt. Durch Vermittlung des Priors vom Kloster Lavaldieu bei Givet wurde der junge Méhul ins Kloster aufgenommen und durch den Chorregenten W. Hanser, einem Deutschen, in der Musik weiter ausgebildet. Nachdem er mehrere Jahre im Kloster Lavaldieu als Organist thätig gewesen, ging er 1778 nach Paris, um sich dem Studium des Klavierspieles und der Komposition zuzuwenden. Hier in Paris tobte gerade der Prinzipienstreit der Gluckisten und Piccinisten. Dieser Kampf, der mit dem Siege Glucks endete, wurde auch bestimmend auf das Schaffen Méhuls, der sich Gluck anschlofs und unter dessen Leitung einige Opern schrieb, von denen »Cora« jedoch ohne sonderlichen Erfolg in Paris zur Aufführung gelangte. Als zweite Oper erschien die komische

Oper »Euphrosine et Corradin«, welche beifällig aufgenommen wurde und schon alle Vorzüge Méhuls, wie schöne Melodie, dramatisches Leben, charakteristische Instrumentierung und meisterhafte Zeichnung der einzelnen Charaktere offenbarte. Andere Opern Méhuls sind: »Stratonice« (1792), »Horatio Cocles«, »Doria«, »La caverne«, »La chasse du jeune Henri«, »Irato«, »Une folle« (1802), »Gabrielle d'Estrée«, »Héléna«, »Le trésor supposé«, »Joseph«, welche Oper am 17. Februar 1807 zum erstenmal in Paris zur Aufführung gelangte, aber nicht verstanden wurde, wie es heifst: wegen »des schwer verständlichen Stiles«. Méhul, der als Inspektor am Pariser Konservatorium angestellt war, zog sich von allem öffentlichen Wirken zurück und lebte nur seinen Studien. Die durch Païsiellos Heimgang erledigte und ihm angebotene Kapellmeisterstelle schlug er aus, wurde aber von Napoleon I. mit einer Pension bedacht. Von seinen vielen Opern seien hier noch erwähnt: »Hypsipile«, »Arminius«, »Scipion«, »Psyche«, »Anacréon«, »Les Aveugles de Tolède«, »Lausus et Lydie«, »Sesostris«, die komische Oper »La toupée et le papillon«, die unvollendete Oper »Valentine de Milan«, die komische Oper »Le prince troubadour«, sowie die letzte »Le journée aux aventures«, aufserdem schrieb Méhul zwei Balletts: »Le retour d'Ulysse« und »Persée et Andromède«, sowie Symphonien, Hymnen und die Revolutionslieder »Chant du départ«, »Chant du victoire« und »Chant du retour!«

Welche französischen Komponisten traten besonders auf dem Gebiete der komischen Oper die Erbschaft Grétrys an?

Boieldieu, Blanchard, Isouard, Adam, Hérold, Auber, Massé und Maillart.

Adrien François Boieldieu, geb. am 15. Dezember 1775 in Rouen, gest. am 8. Oktober 1834 in Jarcy bei Paris. Nachdem Boieldieu vom Domorganisten Broche in Rouen Musikunterricht erhalten hatte, ging er, 19 Jahre alt, nach Paris, wo er sich in kümmerlicher Weise durch Kompositionen wie Chansons und Romanzen ernährte, bis die Bekanntschaft der Männer Rode, Méhul und Cherubini ihn im Fortkommen förderten. Kleinere Werke für Klavier, Harfe und Violoncello trugen dazu bei, dafs er als Lehrer des Klavierspieles

am Konservatorium eine Stellung fand. Von seinen zahlreichen Opern, von denen hier folgende genannt sein mögen: »La dot de Lucette«, »Zoraime et Zulnare« (1798), »Benjowski«, »Calif de Bagdad«, »Les voitures versées« (1808 in St. Petersburg geschrieben), »Jean de Paris« (1812), »Chapeau rouge« (1818), »La dame blanche« (1825), »Abberkau«, »Calypse«, »Ma tante Aurore« und »Les deux nuits«, sind »Jean de Paris« und »La dame blanche« die bevorzugtesten geblieben. Zu bemerken ist noch, dafs Boieldieu von 1803—1810 in St. Petersburg weilte, dort zum Kaiserlichen Kapellmeister ernannt wurde und von 1817 an als Direktor am Konservatorium fungierte.


No. 2. François Boieldieu.

Henri Louis Blanchard, geb. am 7. Februar 1778 in Bordeaux, gest. am 18. Dez. 1858 in Paris, war Schüler Reichas und Méhuls und Komponist von komischen Opern, von denen sich »Diane de Vernon« einer grofsen Volkstümlichkeit erfreute. Aufserdem wirkte Blanchard, der Direktor des »Théâtre des Variétés« war, als Kritiker und Schriftsteller von Dramen und Komponist von volkstümlichen Vaudevilles, die wegen ihres Melodienreichtumes gerne gehört wurden.

Nicolo Isouard, geb. 1775 auf Malta, gest. am 23. März 1818 in Paris, war als Sohn eines Kämmerers des Grofsmeisters der Malteser anfangs für den Seedienst, sodann für den Handelsstand bestimmt, widmete sich aber heimlich der Tonkunst unter Guglielmi in Neapel. Im Jahre 1795 wandte er sich nach Florenz und Livorno, um seine erste Oper »Artaserse« aufzuführen. Hierauf wurde er vom Malteser Ritterorden nach La Valette zurückgerufen, wo er zum Kapellmeister und Organisten ernannt wurde. 1799, im Jahre der Übergabe Maltas an die Engländer, ging Isouard nach Paris, wo er durch seine Opern einer der beliebtesten Tondichter wurde. Von ihm sind aufser Kirchenwerken, Kantaten und Liedern noch folgende Opern geschrieben: »Michel Ange«, »Le médecin turc«, »Intrigue aux fenêtres«,

»Cendrillon«, »Jeannot et Colin«, »Jaconde« (1814), »La ruse inutile«, »Idala«, »Cimarosa«, »Le billet de loterie«, »Un jour à Paris«, »Les rendez-vous bourgeois«, »Lully et Quinault« u. a. m.

Charles Adolphe Adam, geb. 1803 in Paris, gest. 1856 daselbst als Lehrer am Konservatorium. Von ihm, der Schüler von Boieldieu und Reicha in der Komposition war, die Opern: »Le Postillon de Lonjumeau« (1836), »Le brasseur de Preston«, »Si j'étais roi«, »Le roi d'Ivetot«, sowie die Ballette »Giselle« und »Faust«.

Louis Joseph Ferdinand Hérold, geb. am 28. Jan. 1791 in Paris, gest. am 18. Jan. 1833 daselbst. Hérold war Schüler des Konservatoriums, wo L. Adam im Klavierspiele, Catel in der Harmonielehre und Méhul in der Komposition seine Lehrer wurden. Nach dreijährigem Aufenthalte in Italien, wozu ihn der Rom-Preis berechtigte, kehrte er nach Paris zurück und brachte daselbst seine Oper »La gioventu di Enrico V.« zur Aufführung, und zwar mit bedeutendem Erfolge. Mit Boieldieu schrieb er »Charles de France«. Weitere Opern Hérolds sind: »Les rosières«, »La clochette«, »Le premier venu«, »Les troqueurs«, »Marie«, »L'illusion«, »Emmeline«, »L'auberge d'Auray«, welche er mit Caraffa zusammen arbeitete, »Zampa« (1831), »La médicine sans médecin«, »Le pré aux clercs« (»Der Zweikampf«), sowie die Balletts »Lydie«, »Cendrillon« und »La fille mal gardée«. Hérold wirkte von 1820 an als Accompagnateur der berühmten Sängerin Catalani und seit 1827 als Gesangschef an der Grofsen Oper in Paris.

Daniel François Esprit Auber, geb. am 29. Jan. 1782 in Caen, gest. am 11. Mai 1871 in Paris, war anfangs dem Kaufmannstande bestimmt und bereits schon in London, kehrte aber nach Paris zurück, um sich ganz der Musik zu widmen. Seine Studien vollendete er unter Cherubini und Boieldieu. Seine erste Oper war »Jean de Chimay« (1812), die zweite »Le séjour militaire« (1813). Auber, der ein glänzendes Genie auf dem Gebiete der französischen Oper war, als dessen Vorzüge schöne Melodik, prickelnde Instrumentation und geistvolle Charakterzeichnung angesehen werden müssen, wurde von 1842 an als Nachfolger Cherubinis zum

Direktor des Konservatoriums und 1857 von Napoleon III. zum Hofkapellmeister ernannt. Von seinen 45 Opern seien aufser den beiden bereits bezeichneten noch folgende genannt: »Julie«, 1813; »Le Testament et les Billets doux«, 1819; »La Bergère châtelaine«, 1820; »Emma«, 1821; »Leicester«, 1822; »Vendôme en Espagne«, »La Neige«, 1823; »Le Concert à la cour«, »Léocadie«, 1824; »Le Maçon«, 1825; »Le Timide«, »Fiorilla«, 1826; »La Muette de Portici«, 29. Febr. 1828; »La Fiancée«, 1829; »Le dieu et la Bajadère«, »Fra Diavolo«, 1830; »Le Philtre«, »La Marquise de Brinville«, 1831; »Le Serment«, 1832; »Gustave III.«, 1833; »Lestocq«, 1834; »Le Cheval de Bronze«, 1835; »Artëon«, 1836; »Le Domino noir«, 1837; »Le Lac de Fées«, 1839; »Zanetta«, 1840; »Le Diamant de la Couronne, 1841; »La Part de Diable« (Carlo Broschi), 1843; »La Sirène«, 1844; »La Barcarolle«, 1845; »L'enfant prodigue«, 1850; »Zerline«, 1851; »Le premier jour de bonheur« u. a. m.

No. 3. Dan. Fr. Esprit Auber.

Felix Marie Victor Massé, geb. am 7. März 1822 in Lorient, studierte am Pariser Konservatorium, erhielt den Rom-Preis und wirkte als Gesangsmeister an der Grofsen Oper, sowie als Lehrer der Komposition in Paris. Von ihm die Opern: »Les noces de Jeanette«, 1853; »Galathée«, 1854; »La fiancée du diable«, 1855; »La reine Topaze«, 1856; »La fée Carabosse«, »Fior d'Aliza«, 1866; »Le fils du brigadier«, 1867; »Paul et Virginie«, 1876, und »La nuit de Cléopâtre«, 1876.

Louis Aimé Maillart, geb. am 24. März 1817 in Montpellier, gestorben am 26. Mai 1871 in Moulins, studierte von 1833—1841 am Pariser Konservatorium unter Halévy, erhielt den Rom-Preis und veröffentlichte 1847 seine erste Oper »Gastilbelza«. Dieser folgten: »Le moulin de tilleuls«; »La croix de Marie«, »Lara«, »Les pêcheurs de Catane« und »Les dragons de Villars«, welche auch als »Das Glöckchen des Eremiten« in Deutschland mit vielem Beifall gegeben wurde.

Aufser diesen sei noch genannt der Opernkomponist Jean Baptiste Chélard, geboren 1789 in Paris, gestorben 1861 in Weimar als Hofkapellmeister. Chélard war Schüler des Pariser Konservatoriums und machte aufserdem Studium bei Païsiello. Von 1828 an wirkte er als Hofkapellmeister in München, unternahm sodann zwecks Aufführungen seiner Opern Reisen nach Frankreich und England und wurde 1840 als Nachfolger Hummels Hofkapellmeister in Weimar. Von ihm aufser Kammermusikwerken, Kantaten und Liedern, die Opern »Macbeth«, »Mitternacht«, »Der Student«, »Die Hermannsschlacht« und »Der Seekadett«.

Wie heifst der grofse und geistvolle Tondichter, der als Vertreter der französischen Romantik zu gelten hat?

Hektor Berlioz, geb. am 11. Dezember 1803 in La Côte-St. André, gest. am 8. Mai 1869 in Paris. (Siehe über denselben im Band V.) In Berlioz' Zeit fällt auch das Auftreten Lifzts und Chopins auf dem Boden von Paris. (Siehe über diese ebenfalls im Band V.)

Ein hervorragender Tondichter der französischen Romantik ist Félicien David, geb. am 8. März 1810 in Cadenet (Dep. Vaucluse), gest. am 29. August 1876 in St. Germain. Als Schüler des Pariser Konservatoriums genofs er in der Komposition den Unterricht von Fétis. Nach einem abenteuerlichen Leben als Mitglied der Sekte der St. Simonisten in Ägypten und im Orient kehrte David 1835 nach Paris zurück, um daselbst als Tondichter zu wirken. Von ihm: »Mélodies orientales«, das symphonische Tongemälde (Symphonie-Ode) »Die Wüste«, die Oper »Herculane«, welche ihm den Staatspreis von 20000 Franken eintrug, das Oratorium »Moses auf dem Sinai«, die Symphonie »Columbus«, das Mysterium »L'Eden«, sowie die Opern »La perle du Brésil«, »Lalla Rookh«, »La fin du monde«, »Le saphir« u. a. m. Zwischen 1845 und 1846 unternahm David erfolgreiche Kunstreisen durch Deutschland und wirkte seit Berlioz' Tod (1869) als Bibliothekar des Konservatoriums.

Wie heifsen die Opernkomponisten, welche besonders in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf dem Boden von Paris als Vertreter des modernen Eklekticismus anzusehen sind?

Meyerbeer (siehe über diesen Band V, S. 170), Halévy, Gounod und Thomas. (Letzterer hat auch durch die Oper »Caïd« und »Sommernachtstraum« mit Erfolg auf dem Gebiete der komischen Oper geschaffen.)

Jacques Elie Fromental Halévy, geb. am 27. Mai 1799 in Paris, gest. am 17. März 1862 in Nizza, trat schon mit zehn Jahren in das Pariser Konservatorium ein, wo zuerst Berton, sodann Cherubini seine Lehrer in der Komposition wurden. 1819 erhielt Halévy den Rom-Preis. Nachdem er in Rom unter Baini besonders altitalienische Kirchenmusik studiert hatte, kehrte er 1822 nach Paris zurück, auf der Rückreise Wien berührend, wo er eine Ouverture zur Aufführung brachte und unter anderem die Bekanntschaft Beethovens machte. Halévy, der als Vicepräsident und Sekretär der Akademie der schönen Künste, sowie als hervorragender Lehrer der Komposition in Paris thätig war, schrieb aufser Klavierkompositionen, Liedern, Kantaten und Kirchenwerken, die Opern: »L'artisan«, 1827; »Le dilettante d'Avignon«, 1829; »Manon Lescaut«, »La tentation«, mit Auber, Berlioz, Cherubini, Hérold und Paër die Oper »La marquise de Brinvilliers«, »La Juive«, 1835; »L'Eclair«, »Guido et Ginevra«, 1838; »Le Sherif«, 1839; »Les Treize«, 1840; »La reine de Cypre«, 1840; »Charles XII.«, 1842; »Les Mousquetaires de la reine«, 1846; »Le val d'Andorre«, 1848; »La dame de pique«, »Le Nabob«, »Valentine d'Aubigné« u. a. m. 1827 wurde Halévy zum Lehrer der Harmonie am Konservatorium, 1829 zum Chordirektor an der Grofsen Oper und 1833 als Professor für Komposition an Fétis' Stelle am Konservatorium in Paris ernannt.



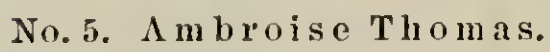
No. 4. Giacomo Meyerbeer.

Charles François Gounod, geb. am 17. Juni 1818 in Paris, gest. am 18. Oktober 1893 daselbst, studierte am Pariser Konservatorium unter Reicha, Lesueur, Halévy und Paër und erhielt 1839 den Rom-Preis. Von ihm aufser Liedern, Chorgesängen, Hymnen, Kantaten, Orchester-, Klavier- und

Harmoniumkompositionen, Vokalmessen, ein Requiem, das Oratorium »La Redemption« (»Die Erlösung«), die Opern:







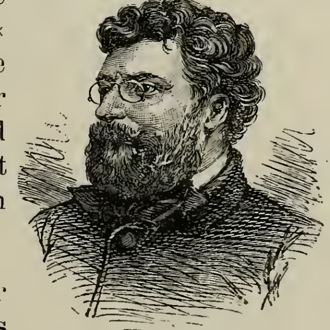
No. 5. Ambroise Thomas. No. 6. François Gounod.

»Sappho« (1851), »La Nonne sanglante« (1853), die komische Oper »Le médecin malgré lui« nach Molière, »Faust und Margarethe« (19. März 1859), »La colombe« (1860), »Philémon et Baucis«, »La reine de Saba« (1862), »Mireille«, »Les deux reines de France«, »Roméo et Juliette« (1867), »Polyeucte« (1876), »Cinq-Mars« (1877), »Irène« (1878), und »La Tribu de Zamora« (1880). Zu Ponsards Tragödie »Ulysse« schrieb Gounod im Jahre 1852 die Chöre.

Charles Louis Ambroise Thomas, geb. am 5. August 1811 in Metz, gest. am 12. Februar 1896 in Paris, trat 1828 in das Pariser Konservatorium ein, wo er von Zimmermann im Klavierspiel, von Lesueur in der Komposition unterrichtet wurde. 1830 erhielt er den Rom-Preis. Nachdem er in Rom, Neapel, Venedig und Florenz Studien gemacht hatte, kehrte er 1836 nach Paris zurück, wo er 1871 nach Aubers Tode zum Direktor des Konservatoriums ernannt wurde. Von ihm, aufser Liedern, Klavierkompositionen, Chorwerken, Kammermusik- und Kirchenwerken, die Opern: »Angélique et Médor«, »Le Comte de Carmagnole«, »Caïd«, »Le Songe d'une nuit d'été«, »Hamlet«, »Mignon« und »Francesca da Rimini«. Schöne Melodik, feine Grazie und wirkungsvolle Instrumentierung sind diesen Werken eigen.

Wie heifst der Schöpfer und Komponist der zahlreichen tollen, lasciv blödsinnigen Operetten auf dem Boden von Paris im 19. Jahrhundert?

Jacques Offenbach, geb. 1822 in Köln a. Rh., gest. 1880 in Paris. Trotz allen Talentes sind die Schöpfungen Offenbachs eine häfsliche Farce und als ein Spiegelbild des blasierten, blödsinnigen Lebens, das alle Ideale in den Kot zieht, zu betrachten. In demselben werden die Sittlichkeit, aller Respekt und Pietät vor Hohem und Grofsem mit Füfsen getreten. Nur der banale und brutale Effekt ist in ihnen die Hauptsache. Für seine Werke eröffnete Offenbach in Paris 1855 ein eigenes Theater »Les Bouffes Parisiennes«, dessen Leitung er 1866 ganz aufgab, um nur der Komposition zu leben. Aufser einigen kleinen Singspielen (»Die beiden Blinden«, »Eine schlaflose Nacht«, »Die Verlobung bei der Laterne« und »Fortunios Lied«) sind von Offenbachs 105 Operetten »Orpheus in der Unterwelt«, »Die schöne Helena«, »Die Grofsherzogin von Gerolstein«, »Pariser Leben«, »Blaubart« als die meist aufgeführten zu erwähnen. Offenbach, der auf dem Gebiete der dramatischen Burleske oder Musikfarce einen eigenen Stil schuf, verfügte über ein nicht unbedeutendes musikalisches Können, das in interessanter Instrumentation und oft schöner Melodik zum Ausdruck gelangte. Andere Werke seiner eigenartigen Muse sind: »Schönröschen«, »Herr und Frau Denis«, »Die schönen Weiber von Georgien«, »Perichole«, »Dr. Ox«, »Margot, die schöne Bäckerin«, »Die schöne Lurette«, »Madame Favart«, »Die Prinzessin von Trapezunt«, »Moricheron«, »Friquette«, »Cocoletto« und »Les Contes d'Hoffmann«. Die komische Oper »Barkouf«, sowie die romantische Oper »Die Rheinnixe« blieben ohne Erfolg. Seine Werke flogen über den ganzen Erdball; er selber besuchte 1876 Amerika, und schilderte seine Erlebnisse daselbst 1877 in seinem Buche: »Notes d'un musicien en voyage«.



No. 7. George Bizet.

Wer sind die Tonsetzer, welche in der letzten Hälfte des 19. Jahrh. in Paris mit Erfolg die grofse Oper kultivierten?

Erneste Reyer, Camille Saint-Saëns, Victorin Joncières, Jules Massenet, George Bizet, Chabrier,

Choisson, Vincent d'Indy, Lazzari, Debussy und Gustave Charpentier, letzterer mit der Oper »Louise«, die während der Weltausstellung in Paris 1898 zum erstenmal zur Aufführung gelangte, ebenso wie die Oper »Fervaal« von Vincent d'Indy in demselben Jahre.

Von Charles Camille Saint-Saëns, geb. am 9. Oktober 1835 in Paris, sind die Opern »Le Timbre d'argent«, »La princesse jaune«, »Etienne Marcel«, »Il Macédone« (Alexander), »Samson et Dalila« (1881), Henri VIII. (1882) und »Parysatis« zu merken.

Von Jules Massenet, geb. am 12. Mai 1842 in Etienne: »Don Cesar de Bazan«, »Les Erinnyes«, »Henriade« (1880), »Werther«, »L'Hérodiade« (1881) und »Sappho«.

Von George Bizet, geb. am 25. November 1838 in Paris, gest. am 3. Juni 1875 in Bougival: »Miracle«, 1857; »Les Pêcheurs des perles«, 1863; »Numa«, 1870; »Djamileh«, 1872; das Melodram »L'Arlésienne« und »Carmen«.

Als Schüler von Saint-Saëns wirkte in Paris der Komponist komischer Opern, der wegen seiner graziösen Melodik beliebt wurde, Prosper Messager, geb. 1855 in Montluçon. Messager, der als Dirigent der Komischen Oper in Paris wirkte, schrieb unter anderem »La Basoche« und »Les pétites Michu«.

Als Komponist der Operette ist Robert Planquette noch zu nennen.

Welche Komponisten Frankreichs bethätigten sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in hervorragender Weise auf dem Gebiete der Instrumentalmusik?

Camille Saint-Saëns, Théodore Gouvy, Vincent d'Indy, Dubois und Lazzari, Bruneau und Lalo. (Von Saint-Saëns sind aufser Klavier-, Orgel-, Violin- und Violoncellokompositionen sowie Kammermusikwerken, die symphonischen Dichtungen »Le rouet d'Omphale«, »Phaëton«, »Danse macabre«, »La jeunesse d'Hercule« und die »Suite

Algérienne« zu nennen; von Vincent d'Indy aufser seinen Kammermusikwerken die symphonische Dichtung »Wallensteins Lager« u. a. m.)

Wie heifsen die eigentlichen Begründer einer französischen Violinschule?



No. 8. Camille Saint-Saëns.

Jean Marie Leclair, Viotti, Rode und Gaviniés. (Grundlegend für die Erziehung im Violinspiele am Pariser Konservatorium wurde die Violinschule von Rode, Kreutzer und Baillot. An ihrer Hand erzogen Alard und Massart, die Entwickler der modernen französischen Violintechnik; als hervorragende Pädagogen eine Reihe trefflicher Violinspieler.)

Wie heifsen die beiden bedeutenden Violoncellisten, welche als Lehrer am Pariser Konservatorium im 19. Jahrhundert thätig waren?

Franchomme und Chévillard. (Letzterer, der 1877 starb, gab in Paris eine grofse Violoncelloschule heraus.)

Durch welche Männer war das Klavierlehrfach am Pariser Konservatorium in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vertreten?

Durch Zimmermann und Kalkbrenner. (Von Kalkbrenner war Stamaty ein Schüler, und dieser wiederum Lehrer von Saint-Saëns; von Zimmermann war Alkan ein Schüler, und dieser wiederum Lehrer von Delaborde. Aufser diesen sind Marmontel, Lecouppey, Planté, Cécile Chaminade [von Cécile Chaminade sind aufser zahlreichen Klavierstücken und Liedern noch geschrieben worden: »Les amazones«, lyrische Symphonie mit Chören, die einaktige Oper »La Sévillane« und das Ballett »Callishoe«], Dièmer und des letzteren Schüler Edouard Risler als hervorragende Pianisten Frankreichs zu erwähnen.)

Das Streichquartett war im 19. Jahrhundert in ganz hervorragender Weise durch das Quartett Maurin und Genossen vertreten; die Orgel durch Chauvet (gest. 1870) an der Kirche St. Trinité, Saint-Saëns an der Kirche St. Madelaine, César Auguste Franck an der Kirche St. Clotilde, Alexandre Georges an der Kirche St. Vincent de Paul. Von letzterem ist eine »Passion« geschrieben, wie hier auch von Saint-Saëns, dessen Psalmen und seiner Oratorien »Noël«, »Le Deluge« und »La Lyra et la Harpe« Erwähnung gethan sein mögen. Gleichwie Saint-Saëns, so ist auch César Franck ein hervorragender Kirchenkomponist, ebenfalls Vervoitte, seit 1862 Kapellmeister an der Kirche St. Roche und Direktor der »Société académique de musique réligieuse et classique« und besonders als Herausgeber liturgischer Kompositionen bekannt. — Als bedeutende Konzertdirigenten auf dem Boden von Paris im 19. Jahrhundert sind zu nennen: Eugen d'Harcourt, Pasdeloup, Lamoureux, des letzteren Schwiegersohn Camille Chévillard und Edouard Colonne, Dirigent der Châtelet-Konzerte.



No. 9. Charles Lamoureux.

Die Hauptvertreter der musikalischen Geschichtsforschung, der Kritik, sowie des musikalischen Journalismus in Frankreich sind, aufser den bereits früher genannten: De Laborde, von dem 1780 der »Essai sur la musique ancienne et moderne« erschien; Villoteau, bekannt durch eine Reihe von Abhandlungen über ägyptische Musik, sowie durch die Übersetzung von Meiboms »musici graeci«; Vincent, bekannt durch seine Arbeiten über die Musik der Griechen; Morelot, Verfasser von »De la musique au XV. siècle«. In ganz hervorragend geistvoller Weise wirkte Hektor Berlioz als Kritiker am »Journal de Débats«, sowie überhaupt als Musikschriftsteller. (Seine »Gesammelten Schriften«, siehe Bd. V, S. 84 f.) Ferner sind noch d'Ortigues, Reyer, Viktor Wilder, Jullien, A. Lasalle und Eugen d'Harcourt zu nennen. Von den französischen Musikzeitungen Frankreichs seien hier nur der gelesensten Erwähnung gethan; für Kirchenmusik: »La maitrise«, für allgemeine musikalische Interessen: »Gazette musical« und »Le Ménestrel«.

Als Instrumentalvirtuosen sind noch zu nennen: Der Flötist Tulou, gest. 1865 in Nantes, sowie Charles Louis Triebert, der als Virtuose auf der Oboe seit 1860 Lehrer am Pariser Konservatorium war und 1867 starb. Ferner die in Nantes 1842 geborene Pianistin Camilla Urso und der Orgelvirtuose Charles Marie Widor, der auch als Komponist Hervorragendes leistete.



Britannien.

Die Ureinwohner der britischen Inseln waren Kelten. Reste gälischer oder keltischer Kultur finden wir noch an der Südwestküste Englands, in Wales, in Irland, sowie an der Westküste Schottlands, vor allem auf den im Westen von Schottland gelegenen Inseln, auf den Hebriden. Die Volksgesänge von Wales, von Irland und ganz besonders die von Schottland bieten noch so manches Lied, dessen Ursprung in melodischer Beziehung bis in die ersten Jahrhunderte christlicher Zeitrechnung zurückreicht. Ist im Trubel des Weltverkehrs auch vieles von der Individualität gälischen Wesens geschwunden, so können wir dasselbe heute noch an den genannten Plätzen der britischen Inseln, und zwar in der Abgeschiedenheit von der geräuschvollen Welt belauschen. Hier können wir, es ist wohl am meisten in Schottlands Hochlanden und auf den westlich gelegenen Inseln der Fall, noch ein gut Teil aus vergangenen Zeiten, was anderswo schon längst erloschen ist, erblicken. Menschen mit rundlichen Gesichtern, harten Gesichtszügen und im allgemeinen dunklen Haaren treten uns dort entgegen, wo noch gälisches Element vorhanden ist. Meist sind dies Menschen, die eine harte Schule inmitten einer gebirgigen Wildnis, im Kampfe mit dem Ozean, gewöhnt an Entbehrungen und erzogen in Armut, durchmachen mufsten, denen aber Tapferkeit, Liebe zur Freiheit, Fleifs und Ehrgeiz angeborene Eigenschaften sind. Heute ist wohl nur noch in den schottischen Hochlanden, und zwar in den unteren Volksschichten, das gälische Element in ausgesprochener Weise wahrzunehmen. Hirten, kleine Pächter, Fischer, Küstenschifffahrer und Handwerker in kleinen Ortschaften, sowie die Bewohner der Hebriden sind meist Gälen; im übrigen finden wir, was Sprache und Sitten anlangt, das Meiste schon anglisiert. Das Gälische ist jene merkwürdige Sprache der Kelten, die sich in Schottland auf dem Lande, in Irland, sowie in Wales

noch lebend erhalten hat. Besonders besitzt Irland noch einen bedeutenden Schatz an schriftlichen Denkmalen. Von den Orts- und Eigennamen an der Westküste von Schottland sind sehr viele keltischer Abkunft; dieselben sind gewöhnlich sehr charakteristisch und bezeichnend. Man erhält durch die Zusammenstellung der für unser Ohr wunderlich klingenden Namen einer ganzen Landschaft fast eine vollständige Beschreibung derselben, indem sich die Namen in der Übersetzung in eine einfache, naturgemäfse Bezeichnung der Gegend auflösen, wie: Schwarzer Berg, schöne Bucht, dunkler See, grofser Garten, grofses Thor u. s. f. Wie konservativ jedoch die Gälen sind, beweist auf den Hebriden noch der Gebrauch der uralten Handmühlen zum Zermalmen des Getreides, sowie die Anwendung des primitiven Handpfluges. Viel ist nicht mehr von der gälischen Sprache übrig; sie wird nur noch in den unteren Schichten der Bevölkerung gesprochen, und die junge Generation solcher einst gälisch sprechenden Landstriche hört schon englisch redende Geistliche in der Kirche. Nicht lange wird es dauern, so wird auch diesem Lande, in welchem sich das Keltentum am längsten erhielt, das Gesicht der modernen Kultur aufgeprägt sein; nur einzelne Charaktereigentümlichkeiten werden die Erinnerung an die alte Abstammung in schwacher Weise wach erhalten. Auch währt es sicherlich nicht mehr lange, so wird auch die gälische Sprache in das Meer hineinsinken, nur schriftliche Überreste werden von ihr zeugen; angelsächsische, skandinavische und germanische Elemente haben das ihrige dazu beigetragen und thun es bis heute noch.

Schottland ist so recht das Land der alten Barden, das Land Ossians, die Heimat Allan Ramsays, Robert Burns und Walter Scotts. Ist es denn wohl so merkwürdig, wenn wir in diesem Lande der Poesie auch ihre Schwester, der Musik begegnen? In den Herrlichkeiten des Landes selbst, in seinen Seen, Buchten, Bergen, Felsen und Wasserfällen, in den ruhmreichen Thaten der Altvordern, in ihren Abenteuern und Errungenschaften lag eine unerschöpfliche Quelle und stete Anregung echter Volkspoesie. Es befremdet daher durchaus nicht, bei einem so poesie- und phantasiebegabten Volke auch eine Vorliebe für Musik zu erblicken. Zwar tritt sie uns aus alter Zeit im schlichten Gewande des Volksliedes entgegen.

Längst sind die Harfen, zu denen es einst ertönte, vom Schauplatze des Lebens verschwunden — in Museen liegen die einst so beredten Zeugen vergangener Tage — aber die Sangesweisen erklingen noch heute in frischer Neuheit. Altgälische Gesänge sind gleich den poetischen Erzeugnissen meist von einem schwermütigen, klagenden und düsteren Charakter; doch finden sich unter den neueren schottischen Volksgesängen auch viele Lieder anmutiger, lieblicher und lustiger Art. Liebeslieder, Gesänge zur Verherrlichung des eigenen Landes und der einzelnen Stämme (Clans), sowie Lieder kriegerischen Charakters bilden den Hauptbestandteil des schottischen Liederreichtums. Caledonien, so recht der Sitz des gälischen Lebens, weist wohl die meisten älteren Gesänge auf. Viele Melodien aus alten Zeiten sind erhalten geblieben, die Originalworte aber verloren gegangen. Eine grofse Menge Überreste in Poesie mit dazugesellter Musik beweisen, dafs die alten Gälen poetisch wie musikalisch beanlagt waren. Die gälische Sprache hat sogar ein Wort für Musik, welches »Bhinn« heifst. Diese Anlage für Musik offenbart sich heute noch bei dem Schotten in seiner Liebe zur Musik und in der Konservierung der alten Weisen, ja in der Erhaltung eines Musikinstrumentes, das uns in seiner Urform fast täglich begegnet; es ist dies der Dudelsack — die Bagpipe. Nach einigen soll dieses Instrument den Schotten eigentümlich, nach anderen soll dasselbe von den Römern eingeführt sein. Thatsache ist, dafs die Sackpfeife noch existiert, und zwar in ihrer primitiven Gestalt. Als ein echtes Stück aus dem Altertume ragt sie in unsere Zeit hinein. Aufser den fortbrummenden Bafstönen hat sie nur eine Skala von fünf Tönen (mit der Wiederholung des Grundtones sechs Töne) aufzuweisen. Man denke sich eine Durtonleiter, deren Quarte und Septime entfernt sind, so hat man die altschottische Tonleiter, mit der alle Melodien angefertigt wurden.

Der Schotte liebt die Bagpipe sehr; bei keinem Volksfeste darf sie fehlen. Den schottischen Regimentsmusikchören sind eine Anzahl solcher Bagpipers beigegeben. Höchst eigentümlich erscheinen die Weisen derselben dem Ohre, wie ein rechtes musikalisches Kauderwelsch, welches für den in diese Kunst Uneingeweihten keinen Anfang und kein Ende zu haben scheint. Die Melodien der Sackpfeifen sind mit vielen Appoggiaturen und Vorschlägen ausgestattet; einfache und mehr-

fache Vorschläge bilden die Verzierungen der Melodie, und zwar liegen die einfachen Vorschläge nicht, wie es bei uns meistens der Fall ist, eine Tonstufe über oder unter dem Hauptone, sondern mehrere Tonstufen über oder unter demselben. Diese Manier scheint sich auch auf einige Volksgesänge übertragen zu haben. Stil und Charakter der Musik für die Bagpipe differieren, je nach den verschiedenen Landschaften Schottlands. So gehen z. B. die Weisen der Gegenden von Caithness und Sutherland im ruhigen Zeitmafse. Der »Strathpey«, nach der gleichnamigen Gegend benannt, ist ebenfalls ein Tanz im ruhigen, zweiteiligen Zeitmafse und Prototyp des »Schottisch«, wie er bei uns getanzt wird und sich einer grofsen Popularität erfreut. Diesem Tanze ähnlich ist der »Reel«, der seine Entstehung in Tulloch (in Aberdeenshire gelegen) hat, weshalb er auch schlichtweg »reel of Tulloch« heifst. »Jig« ist ein Tanz im lebhaften Sechsachtel-Takte, und so recht für die Bagpipe geeignet. Es wäre vergebene Mühe, die Musik der schottischen Bagpipe auf andere Instrumente übertragen zu wollen, indem man nur ein schlechtes Bild von derselben erhalten würde; selbst hören mufs man sie, um sie verstehen zu lernen. Der Dudelsack und seine Musik sind — mit einem Worte gesagt — Dinge echt schottisch nationalen Lebens. Der Dudelsack begleitet den Schotten in die Schlacht und fehlt nie bei Volksfesten. Wie sehr früher diese Pfeifer in Ehren standen, beweist, dafs ein solcher Spielmann als »Gentleman« galt, selbst wenn er im Dienste eines Clanchiefs stand. Die Pfeiferwürde war erblich, und der Tod eines solchen Lieblings des Volkes wurde sehr betrauert. Dies alles hat sich nun freilich geändert. Zur Erhaltung dieses alten Instrumentes und seiner Weisen, sowie zur Ermutigung der Erlernung desselben haben sich in London und Schottland »Highland Societies« gebildet, welche grofse Aufführungen (besonders in Schottland) veranstalten. Zu diesen Aufführungen werden alle namhaften Bagpipers und Sänger von Volksweisen eingeladen, und Preisverteilungen für die besten Leistungen folgen diesen volkstümlichen Konzerten. In Schottland unterscheidet man zwei Arten von Bagpipes, nämlich eine grofse und eine kleine Art. Noch heute werden bei reichen schottischen Adelsfamilien Bagpipers in Jahressold gehalten, und vor Zeiten unterhielten sogar die Mac-Donalds und die Mac-Leods eigene

Sackpfeiferschulen. In Perth war es noch vor kurzem Sitte, dafs ein Bagpiper morgens um 5 Uhr und abends um 7 Uhr die Strafsen blasend durchschritt, und so Tag und Nacht durch seine Weisen einleitete.

Um das Bild eines schottischen Bagpipers zu vollenden ist es nötig, ihn in seiner höchst malerischen Tracht erscheinen zu lassen. Die schottische Nationaltracht stirbt noch rascher ab, als dies bei der Sprache dieses Landes der Fall ist. Das Auffallendste an der alten schottischen Tracht ist wohl der Sansculottismus, der bei dem vielen Regen, bei der Kälte und den fürchterlichen Winterstürmen der schottischen Berge die Abhärtung eines echten Nimrodsohnes voraussetzt. Das Beinkleid wird durch den Kilt ersetzt, einen wollenen, faltigen Leibrock, der bis auf die Kniee reicht und früher die Zeichnung und Farbe des Clans trug. Über diesem Kilt hängt der Sporan herab, eine breite Tasche aus Tierfellen, die Haare nach aufsen gekehrt. Die Strümpfe reichen bis an das Knie und hatten früher ebenfalls Farbe und Zeichnung des Clans. Die Schuhe waren sandalenartig, aus dichtem Leder, aber durchbrochen, und liefsen Wasser ein und aus; jetzt sind Gamaschen an Stelle dieser Fufsbekleidung getreten. Brust und Arme sind mit einer Weste und einer eng anliegenden Jacke bekleidet, die mit silbernen Knöpfen, oft auch mit Stickereien geschmückt, oben offen ist, so dafs das leinene Hemd hervorsieht, dessen Kragen über die Jacke geschlagen wird. Den Überrock vertritt in der schottischen Nationalkleidung der Plaid, eine Wolldecke mit Fransen, früher ebenfalls für jeden Clan von besonderer Zeichnung und Farbe. Der Plaid wird nach Art der römischen Toga an der linken Schulter mit einer goldenen oder silbernen Brosche befestigt. Diese Brosche ist meistens mit einem grofsen Cairngorm, einem Krystall von der Farbe des Topas, geschmückt, der früher im Kampfe als vornehmste Siegesbeute galt. Dies ist das Bild von einem schottischen Bagpiper.

Was die Lieder Schottlands betrifft, so sind sie besonders dadurch interessant, dafs ihnen die Pentatonik zu Grunde liegt. Wohl existieren viele Übersetzungen schottischer Lieder und Balladen, aber die Musik derselben ist bei uns im allgemeinen wenig gekannt. Seit den letzten vier Jahrhunderten ist der Schatz der altschottischen Volkslieder in erstaunlicher Menge gewachsen und nunmehr auch in verschiedenen Sammlungen enthalten. (Siehe in der Bibliographie die Sammlungen schottischer, irischer und wallischer Volkslieder.) Diese einfachen, schmucklosen Lieder sind herrliche Blüten des Empfindungslebens des schottischen Volkes und Zeugen einer Zeit, in welcher es gleichsam noch unberührt von fremden Einflüssen existierte; denn seit der englischen Einverleibung Schottlands ist das Leben in diesem Lande auch ein anderes geworden.

Die Zeit der Produktion der Volkslieder findet meist in der Jugendzeit eines Volkes statt. Schottland hat seine eigentliche Jugendzeit gehabt und wird immer und immer mehr von der ihm eingeborenen Kultur des englischen Lebens einbüfsen. Eine abgeschlossene Zeit altschottischen Lebens ist uns daher in den vielen schönen Volksliedern dieses Landes erhalten. Die Freiheit der Vorfahren, ihre Leidenschaften, ihre Sitten spiegeln sich in denselben in treuen Zügen wieder; denn in einfachster Form gelangt in diesen Volksliedern der künstlerische Trieb, der Drang nach einer idealen Existenz zum Ausdruck.

Welches Zeitalter bietet eine schöne Blüte der Musikentwicklung auf dem Boden von England dar?

Hauptsächlich das Zeitalter der Königin Elisabeth (1558 bis 1603).

Unter welchem Einflusse stehen die Musiker dieser Zeit?

Unter dem Einflusse der Niederländer und der Italiener; dieselben waren meist Mitglieder der königlichen Hofkapelle und zeichneten sich im Madrigalstile aus, weshalb diese Epoche auch die Epoche der englischen Madrigalisten genannt wird. (Kirchliche und weltliche Vokalmusik, sowie auch Instrumentalmusik von zeitgemäfser Bedeutung entstanden auf dem Boden Englands in dieser Epoche. Die Königin Elisabeth spielte selbst das Virginal [Klavier].)

Wer eiferte in dieser Zeit auf dem Boden von England gegen den Kunstgesang in der Kirche?

Die Puritaner und die Calvinisten, welche in der Kirche nur den einfachen Psalmengesang dulden wollten.

Wer waren die Hauptvertreter der Epoche englischer Madrigalisten?

Thomas Tallis, um 1550; war bedeutender Kontrapunktist und Organist der königlichen Hofmusik unter der Regierung Heinrichs VIII., Eduards VI., sowie der Königinnen Maria und Elisabeth von England. Th. Tallis war mit dem bescheidenen Gehalte von 7 Penny angestellt; ihm, sowie seinem Schüler William Bird stand das Recht zu, Kompositionen

durch Druck zu veröffentlichen (1575: »Cantiones quae ab argumento sacrae vocatur, quinque et sex partium autoribus Thomas Tallisio et Guilielmo Birdo Anglis sereniss etc.«, London, Voutrollier). Andere Arbeiten von Tallis erschienen in Sammlungen jener Zeit. In Oxford bewahrt die Bibliothek der Christuskirche eine vierzigstimmige Komposition (8 Soprane, 8 Mezzosoprane, 8 Kontratenöre, 8 Tenöre und 8 Bässe) auf. Die Musikgeschichte von Hawkins (»A general history of music etc.«, London 1777) enthält Kompositionen von Tallis in Partitur.

William Bird, geboren zwischen 1543—1546, Schüler von Tallis, war 1563 Organist an der Kathedrale von Lincoln, trat 1569 als Hofkapellist in die Dienste der Königin Elisabeth und starb 1623 in London. Von ihm: Kompositionen von 4—8 Stimmen im strengen Kontrapunkt. Einer seiner Schüler war Thomas Morley. Das Verzeichnis der Werke von Bird findet sich in Hawkins »A general history of music«.

Thomas Morley, Schüler Birds; 1588 Baccalaureus der Musik (wörtlich genommen der »Lorbeergekrönte«, — es ist dies eine akademische Würde in England, welche der Doktorwürde vorausgeht), 1592 Mitglied der königl. Hofkapelle, gestorben 1604. Von Morley erschienen in Deutschland im 17. Jahrhundert dreistimmige Kanzonetten und vierstimmige Madrigale. 1601 gab Morley zu Ehren der Königin Elisabeth eine Sammlung von Madrigalen heraus, als deren Autoren aufser Morley noch 22 andere zeitgenössische Komponisten Englands erwähnt sind. (Est, Norcomb, Mundy, Gibbons, Benat, Hilton, Marson, Carlton, Holmes, Nicolson, Tomkins, Cavendish, Cobbold, Farmer, Wilbye, Hunt, Weelkes, Milton, Kirbye, Jones, Lesley und Johnson.) Morley veröffentlichte auch ein musiktheoretisches Werk über Gesang, Harmonie und Komposition »A plaine and easy Introduction to practical Musicke«, London 1597, in 3 Teilen.

John Dowland, geb. 1562 in London, gest. daselbst 1626; war bedeutender Lautenspieler und Komponist von Madrigalen. Dowland erhielt zugleich mit Morley im Jahre 1588 von der Universität Oxford die Würde eines Baccalaureus der Musik, machte Kunstreisen in Dänemark, sowie auf

dem europäischen Festlande (in Deutschland, Italien und Frankreich). Dowland ist auch Übersetzer der 1519 erschienenen »Musicae activae Mikrologus« vom Magister Andreas Ornitoparchus. Ein Sohn Dowlands (Robert Dowland) ist ebenfalls als Komponist zu verzeichnen. (Von ihm sind mehrstimmige Gesänge in »A musical Banquet«, London 1610.) Eine Übersicht von John Dowlands Werken ist enthalten in Gerbers Lexikon, bei Burney, Vol. III, pag. 139 ff., sowie bei Hawkins, in dessen »History of music«.

Thomas Weelkes, geboren in der Mitte der siebziger Jahre des 16. Jahrhunderts, war Organist am College von Winchester und Mitglied der königlichen Hofkapelle in London. Wurde 1605 zum Baccalaureus der Musik ernannt und schuf unter anderem 1597: Madrigals for 3, 4, 5 and 6 voices; 1598: Ballets and Madrigals; 1600: Madrigals of 5 and 6 parts; 1608: Ayres for Phantastik, Spirites for 3 voices; 1614: Teures or Lamentations of a sorrofell soule.

John Wilbye, Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts. Von ihm: Zwei Bücher Madrigale zu 3, 4, 5 und 6 Stimmen aus den Jahren 1598—1600. Diese Kompositionen sind auch in der Sammlung »The Triumph of Osiana«, 1601, von Morley, auf Wunsch des Grafen Essex herausgegeben, enthalten.

John Bennett, um 1600, Komponist von Madrigalen.

John Bull, Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts, wurde 1583 Baccalaureus der Musik von der Universität Oxford, sodann Doktor der Musik und 1596 von der Königin Elisabeth zum Professor der Musik am Greshamschen College in London ernannt. (Der Kaufmann und Ritter Thomas Gresham hatte eine Schule [College] gegründet, in welcher aufser Universitätswissenschaften auch Musikwissenschaft gelehrt wurde.) John Bull war Komponist, sowie Spieler auf der Orgel und dem Virginal, machte Kunstreisen durch Holland, Frankreich und Deutschland im Jahre 1601 und kehrte nach England zurück. Als 1603 die Königin Elisabeth starb, wandte er sich nach Deutschland. 1617 wirkte Bull an der Notre Dame-Kirche in Antwerpen als Organist und soll 1622 in Lübeck gestorben sein. John Bull

war Verfasser von über 200 Werken, von denen nur wenige durch Druck veröffentlicht sind. Aufser vielen Kirchenkompositionen (siehe Hawkins »A general history of music«, Bd. II, pag. 766, sowie Burneys »History of music«, Bd. III, pag. 115) sind von ihm Klavier- oder Virginalstücke geschrieben worden, betitelt »Parthenia« (Music on the Virginals), London, und »Specimens of Dr. Bulls difficult passages, from Queen Elisabeths book« etc. Richard Clark hält Bull für den eigentlichen Komponisten der englischen Nationalhymne »God save the King«, nach anderen ist es der Engländer Carey. (Eine sehr instruktive Ausgabe von Werken englischer Madrigalisten veröffentlichte der Münchener Bibliothekar J. J. Maier bei Leuckart in Leipzig. Vertreten sind: Tallis, Morley, Dowland, Ward, Wilbye, Weelkes und John Bennett.)

Wie war die Besetzung des Orchesters am Hofe der Königin Maria von England?

Das im Dienste der Königin Maria von England stehende Orchester bestand aus 16 Trompetern, 2 Lautenisten, 1 Rebekspieler, 6 Posaunisten, 8 Leierspielern, 1 Sackpfeifer, 3 Trommelschlägern, 2 Flötenspielern und 3 Virginalspielern.

Wie war die Besetzung des Orchesters am Hofe der Königin Elisabeth von England?

Das im Dienste der Königin Elisabeth von England stehende Orchester bestand aus 16 Trompetern, 3 Lautenspielern, 2 Harfenisten, 1 Rebekspieler, 6 Posaunisten, 3 Violaspielern (Violls), 1 Sackpfeifer, 3 Trommelschlägern, 2 Flötenspielern und 1 Virginalspieler.

Was ist über die Kirchenmusik der reformierten Kirchen Englands im 16. und 17. Jahrhundert zu bemerken?

Bekanntlich unterschied sich die Reformation in England von derjenigen auf dem Kontinente durch eine viel nüchternere Auffassung des sogenannten Göttlichen. Einen allmähligen Wechsel in der Lehre, sowie Hinneigung zum Konservativismus in Form und Ceremonie erblickt man unter Heinrich VIII., Eduard VI. und Elisabeth. Die Liturgie der reformierten Kirche erscheint als eine Revision der römisch-katholischen. (Siehe »The book of common Prayer,

musical setting by Marbeck«, 1550.) Der Gesang der anglikanischen Kirche ist als eine Modivikation des Gregorianischen anzusehen. (»The Anthem«, »The Service«.) In den Jahren von 1640—1653: Einflufs der Puritaner und Calvinisten als Reaktion gegen das Ritual. Zerstörung der Orgeln und Gesangbücher. Verfall der Kirchenchöre. Rückkehr zur Psalmodie und zur extremen Einfachheit, welche eine primitive und rohe Art im Kirchengesange zur Folge hatte, aus welcher erst Henry Purcell die Kirchenmusik wieder befreite.

Wie heifst der bedeutende Tondichter Englands in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts?

Henry Purcell, geb. 1658 in London als Sohn eines Musikers, gest. daselbst am 21. November 1695. Purcells Lehrer waren: Cooke, Pelham, Humphrey und Dr. Blow. Schon als Jüngling schrieb er mehrere Chöre und wurde mit 18 Jahren als Organist an der Westminsterabtei angestellt. 1684 erhielt er die Organistenstelle an der königlichen Kapelle, in welcher Stellung er die meisten seiner Kirchenkompositionen schuf.

Wodurch ist Purcell besonders beachtenswert?

Er war der Erste, der die Orgel, sowie überhaupt die seiner Zeit gebräuchlichen Musikinstrumente als selbständige Faktoren in die Kirchenmusik einführte. (Vor ihm gebrauchte man in England die Orgel zur Kirchenmusik lediglich als begleitendes Instrument.)

Wie heifsen Purcells bedeutenste Kirchenkompositionen?

Das »Tedeum« und das »Jubilate«.

Wie hiefsen die ersten Stücke, welche Purcell für das Theater schrieb?

Es waren dies eine Ouverture, sowie Arien zu dem Drama »Abelazor« aus dem Jahre 1677.

Wie heifsen die übrigen musikdramatischen Werke Purcells?

»The virtuos wife« (1680), »Indian Queen«, »Diocletian« (1690), »King Arthur« (1691), »Amphitrion« (1691), »Gordian knot unlied (1691), »Distressed innocence or the Princess of Persia«

(1691), »The fairy Queen« (1692), »The old Bachelor« (1693), »The Married beautiful« (1694), »The double Dealer« (1694), »Bonduca« (1695), »Timon of Athens« (1678), »Theodosius or the force of Love« (1680), »Drydens Tempest« (1690), »Don Quichotte« (1694).

Welche Werke veröffentlichte Purcell bei seinen Lebzeiten?

Die Oper »Diocletian« (1690), die Musik zu einem theatralischen Divertissement, sowie zur Tragödie »Ödipus« (1692), die Musik zum Feste der heiligen Cäcilia, welche 1683 aufgeführt wurde, ebenfalls Sonaten für zwei Violinen und Bafs, sowie eine Sammlung Gesangstücke »The theatre of music« (1687). (Nach dem Tode Purcells erschienen: »Orpheus britannicus« [London 1696], erster und zweiter Teil. — Purcells sämtliche Werke in 72 Lieferungen nebst Biographie und Porträt, herausgegeben von Vincent Novello, London 1826—1836.)

Wie heifsen die drei deutschen Musiker aus dem 18. und 19. Jahrhundert, welche das Musikleben in England beeinflufsten?

Händel, Haydn und Mendelssohn.

Wie heifsen bedeutende englische Musiker, welche mit ihren Schöpfungen aus dem 18. in das 19. Jahrhundert hineinragen?

W. Shield, geb. 1754 in London, gest. 1829; er war Komponist der Opern »Rosina«, »The poor soldier«, »The Woodman«, von Kammermusiksachen und Liedern, von denen viele volkstümlich wurden.

George Smart, geb. 1778 in London. Smart war Begründer der »Philharmonic-Society«; sein Sohn, Henry Smart, geb. 1809, bedeutend als Orgelspieler, war Komponist von Opern, Klavierstücken und Liedern.

Wer sind die englischen Tonkünstler, deren Schaffen dem 19. Jahrhundert angehört?

Henry Rowley Bishop, geb. 1782 in London; wirkte als Professor der Tonkunst an der Universität Oxford. Bishop war einer der ersten, die englische Opern schrieben. Von





Zwei Titelvignetten

aus der berühmten Bickhamschen Liedersammlung »Musical entertaines« (London 1737—38), welche die meisten Gesänge der namhaftesten Komponisten Englands des 17. und 18. Jahrhunderts enthält.



ihm unter anderem die Oper »Faust«, sowie Lieder und Balladen.

Graf von Westmoreland, geb. 1784 in London, gest. 1859; studierte bei Zelter Komposition und bei Mayseder Violine. Von ihm: Opern, Symphonien, Oratorien, Kantaten u. a. m.

Eduard Hodges, geb. 1796 in Bristol, gest. 1867; lebte als Organist lange Zeit hindurch in New-York, kehrte jedoch nach England zurück. Von ihm: Kirchenkompositionen.

Joseph Warren, geb. 1804 in London. Komponist von Kammer-, Konzert- und Kirchenmusik.

J. A. Hamilton, geb. 1805, gest. 1848 in London, war Musiklehrer und Musiktheoretiker.

John Lodge Ellertons, geb. 1807 in Chester County, gestorben 1873. Von ihm: Opern, Oratorien, Symphonien, Konzertouverturen und Kammermusikwerke.

M. W. Balfe, geb. 1808 in Limerik in Irland, gest. 1870 in Rowney-Abbey, war Komponist mehrerer Opern im Stile der italienischen Schablone. Am meisten wurden von seinen Opern »Die Zigeunerin« und »Die vier Haimonskinder« bekannt.

George Alex. Macfarren, geb. 1813 in London, gest. 1887 daselbst, war Direktor der königlichen Musikakademie. Von ihm die Opern »Don Quixote«, »Charles II.«, »Robin Hood«, »Helvellin«, sowie Ouverturen, Kammermusikwerke, Lieder u. a. m.

William Vincent Wallace, geb. 1814 in Waderford (Irland), gest. 1865 in einem Orte der Pyrenäen. Wallace war Pianist, Violinist, Komponist und lebte als Dirigent der Italienischen Oper in Mexiko von 1841—1842, sodann in New-York, England und Paris. Aufser den Opern »Maritana«, »Mathilde von Ungarn«, »Loreley«, »Triumph der Liebe«, »Bernsteinhexe« u. a. m. schrieb er auch Klavierstücke.

Henry Hugo Pierson, geb. 1816 in Oxford, gest. 1873 in Leipzig. Von ihm die Oper »Leïla«, Musik zum zweiten Teil von Goethes »Faust«, die Oratorien »Jerusalem« und »Hesekias« u. a. m.

George Loder, geb. 1816 in Bath; war Komponist von Opern, Symphonien u. a. m. und lebte in Amerika (Baltimore und New-York), sowie seit 1856 in Australien.

William Sterndale Bennett, geb. 1816 in Sheffield, war Schüler von Crotch, Holmes und Potter in der königlichen Akademie in London, wo er sich zum Pianisten und Komponisten ausbildete. Von ihm: Ouverturen, Symphonien, Kantaten, Klavierwerke und Lieder. Bennett wurde Mendelssohns Freund, den er auf seinen Reisen nach Deutschland in den Jahren 1836 und 1842 kennen lernte. Der Stil und die Empfindungsweise ist der Mendelssohnschen aufserordentlich verwandt. Bekannt wurden von Bennett besonders die Ouverturen »Die Najaden« und »Die Waldnymphe«, die Kantate »The May-Queen«, einige Symphonien, Kammermusikwerke u. a. m.

Howard Glover, geb. 1819 in England, gest. 1875 in New-York. War Komponist der Opern »Aminta«, »Die Coquette«, »Ruy Blas«, »Once too often« u. a. m.

Edward John Hopkins, geb. 1818 in London, war bedeutender Orgelvirtuose, Musikgelehrter und Komponist. Sein Werk über die Orgel »The organ, its history and construction« etc. ist eines der besten dieser Art.

Henry Lesleye, geb. 1822 in London. Von ihm: Opern, Oratorien, Kantaten, Symphonien, Ouverturen, Kammermusikwerke u. a. m.

F. Arthur Ousely, geb. 1825, war Orgel- und Pianofortevirtuose, sowie Komponist von Messen, Kammermusikwerken und dem Oratorium »Polycarp«.

Arthur Seymour Sullivan, geb. 1842 in London, war Schüler Sterndale Bennetts und des Leipziger Konservatoriums. Von ihm: »Der Sturm« für Orchester, die Oper »The Saphire«, »Necklace«, die Operette »Mikado«, die Oratorien »Das Licht der Welt«, »The prodigal sons«, Symphonien, Ouverturen, Lieder u. a. m.

Villiers Stanford, Cowen und Mackenzie, sind die drei bedeutendsten Komponisten Englands in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. (Villiers Stanford: Von ihm Symphonien, Kammermusikwerke, Lieder, sowie die Oper

»Viel Lärm um nichts«. — F. H. Cowen, der zu den begabtesten englischen Musikern gehört, studierte unter Julius Benedict und vervollkommnete später seine Studien in Deutschland, Frankreich und Italien. Bis 1892 war er Leiter der philharmonischen Konzerte in London, nach dem Tode von Charles Hallé, der aus Deutschland nach England gekommen war, wurde Cowen zum Leiter der philharmonischen Konzerte in Liverpool und Manchester ernannt. — Mackenzie: Von ihm zahlreiche Orchesterwerke, schottische Rhapsodien, Kammermusikwerke und Lieder.)

Wie heifsen die bedeutenden Instrumentalisten, deren Geburtsland England ist?

Thomas Henry, geb. 1811 in Nottingham, Violinvirtuose, und als solcher Schüler Spohrs. Lebte von 1834 an in London.

Henry Blegrove, geb. 1813, gest. 1872 in London, war Violinvirtuose, und als solcher Schüler Spohrs.

Parish-Alvars, geb. 1808 in West-Feymouth, gest. 1849. Bedeutender Harfenvirtuose und Komponist für sein Instrument.

Sebastian Mills, geb. 1808 in Cironcester, lebte seit 1859 als bedeutender Pianist in New-York.

Carodus, bedeutender Violinvirtuose; der Pianist Leonard Borwick (Schüler Klara Schumanns).

Arabella Goddard, geb. 1840, Pianofortevirtuosin, und als solche Schülerin von Moscheles.

Walther Bache, bedeutender Klaviervirtuose, und als solcher Schüler Bülows und Lifzts.

Unter den Sängern ist als besonders hervorragend Edward Lloyd (Tenor) zu nennen.

Wie heifsen die aufserenglischen Tonkünstler, die in England im 19. Jahrhundert lebten und auf die Musikentwicklung daselbst einen bedeutenden Einflufs ausübten?

Costa, Benedict und Manns, Hallé und Dannreuther. (Costa, geborener Italiener, wirkte als Opern- und Oratoriendirigent, und Jules Benedict, geb. 1804 in Stuttgart,

war Schüler von Hummel und Karl Maria von Weber und lebte von 1838 an als Orchesterdirigent in London. Von ihm die Opern »Der Zigeuner in Warnuay«, »Der Alte vom Berge«, »Die Bräute von Venedig«, »Die Lilie von Villerney«, die Oratorien »Die heilige Cäcilie«, »St. Petero«, sowie Lieder und Klavierwerke. — August Manns wirkte in London als Dirigent der Krystallpalastkonzerte. — Charles Hallé, geb. 1819 bei Barmen, als Klaviervirtuose und Dirigent in Manchester und hat im Vereine mit seiner Frau, der berühmten Violinvirtuosin Norman-Neruda, einen grofsen Einflufs in Bezug auf Einführung guter Musik in England ausgeübt. — Dannreuther, der in England als bedeutender Musikschriftsteller thätig war, trug viel zur Verbreitung der Wagnerschen Ideen auf dem Boden von England bei.)

Wie heifsen die ausländischen Instrumentalvirtuosen, welche ganz besonders mit dem englischen Musikleben vereint waren?

Die Violinvirtuosen Prosper Sainton, L. Straufs, Joseph Joachim, die Klaviervirtuosin Frau Klara Schumann, der Violoncellovirtuose Piatti und der Harfenvirtuose Oberthür.

Welche Persönlichkeiten wirkten am Ende des 19. Jahrhunderts ganz besonders für die Werke Richard Wagners auf dem Boden von England?

Der Dirigent Hans Richter mit Hilfe von Schulz-Curtius, sowie der Musikschriftsteller Ellis (Herausgeber des »The master« und Übersetzer Wagnerscher Schriften). Ebenso wirkte Dannreuther für das Emporblühen Wagnerscher, wie Lifztscher Musik in England.

Als bedeutende Musikschriftsteller Englands müssen gegenannt werden:

Charles Burney, geb. 1727 in Shrewsbury in England, war Organist, Komponist und Musikschriftsteller. Als letzterer ist er Verfasser des Werkes: »General history of music from the earliest ages to the present period«, 4 Bände, 1776—1789. Burney, der zu diesem Geschichtswerke eine zweijährige Studienreise durch Europa machte, starb 1814 als Organist in London.

Sir Georges Grove, Verfasser eines umfangreichen Musiklexikons.



Polen.

Welches ist das älteste polnische musikgeschichtliche Dokument?

Das Adalbertslied. (Worte und Musik sollen vom heiligen Adalbert sein, der diese Hymne »Boga rodzica« im Jahre 959 verfaſste. Adalbert war ein Böhme von Geburt, studierte in Rom und kam als Erzbischof nach Gnesen, der damaligen Hauptstadt Polens. Das Adalbertslied ist in der Kathedrale von Gnesen auf dem Grabsteine Adalberts eingehauen. Abschriften dieses Liedes befinden sich in den Bibliotheken des Grafen Zaluski in Warschau und des Fürsten Czartoryski in Pulawi.)

Welche musikgeschichtlichen Dokumente Polens sind nächst dem Adalbertsliede erwähnenswert?

Die polnischen Volkslieder, welche auf ein hohes Alter schlieſsen lassen. Sehr alt sind die polnischen Weihnachtslieder »Kolendy« und die »Hajnaly« (Morgenlieder), welch letztere von den Türmen Krakaus geblasen wurden, um die Bewohner zu wecken. Sammlungen polnischer Volkslieder sind von Karl Lipinski, Albert Sowinski und Oskar Kolberg veranstaltet.

Welche beiden Männer aus dem 14. Jahrhundert sind als Verfasser von Liedern in polnischer Sprache zu bezeichnen?

Der Abt Witowski, welcher mehrere Gesänge in polnischer Sprache verfaſste, ebenso der Bischof von Posen, Kampa Lodzia, von dem mehrere Marienlieder, sowie ein Lied auf den heiligen Adalbert stammen.

Welcher Art ist der Einfluſs der »böhmischen Brüder« auf die Kirchenmusik Polens?

Die ältesten Kirchenmelodien werden wohl von den »böhmischen Brüdern« im 16. Jahrhundert in einem alten Cantio-

nale der Stadt Krakau veröffentlicht. (1558: Cantionale vom Pater Artomius in Prag.) Aus dem 16. Jahrhundert stammt auch der Auferstehungschor »Przez Twoje zmartwychwstanie«. Ferner ein Cantionale von Wenceslaus Brzozowski, Consenior der »böhmischen Brüder«, dasselbe enthält mehrstimmige Motetten. Brzozowski veröffentlichte auch in dem damaligen polnischen Königsberg (Królewiec) um das Jahr 1554 ein Gesangbuch. Im Jahre 1556 erschien eine Sammlung mehrstimmiger Motetten von Andrysowicz in Krakau, unter denen sich Motetten von Wenceslaus Szamotulski, Lubelczyk und Tricesius befinden.

Von welcher Zeit an herrschte der italienische Einflufs auf die Musikentwicklung in Polen?

Vom 16. Jahrhundert an. In der Epoche des Königs Sigismund von Polen erschien in Krakau 1580 das grofse Psalmenwerk von Gomólka, von dem sich ein Exemplar in der Krakauer Universitätsbibliothek befindet. Gomólka, der 1609 starb, war demnach ein Zeitgenosse Palestrinas. Unter König Sigismund von Polen, der den Beinamen »der Alte« trug, sind viele Kirchenkompositionen in Polen zu verzeichnen, in denen der italienische Einflufs vorherrschend ist. (Die Gemahlin Sigismunds hiefs Bona, war Italienerin von Geburt und zog viele Italiener nach Polen.)

Als Tonkünstler aus dieser Zeit sind hervorzuheben: Sebastian Felszta, Wenceslaus Szamotulski, Martin von Lemberg (um 1540 Organist des Königs Sigismund), Zelencius, Christoph Kiçka, Brandus von Posen, Diomedes Caton, Palingonius, Rawa (1545 Priester in Posen), Simon Piontka (gest. 1592, an der Kathedrale zu Krakau) und Jan Broski de Kurzelow (1581), Komponist für die Kirche. Die Werke dieser Tonsetzer befinden sich zerstreut in Polen, vieles von denselben ist auch in den Kriegen mit den Türken, Tartaren und Schweden verloren gegangen, deren Schauplatz Polen war.

Welche Stadt Polens war zur mittelalterlichen Zeit die Stadt der intellektuellen und künstlerischen Bestrebungen?

Krakau. Das Musikarchiv der Krakauer Kathedrale bewahrt noch heute Instrumente, auch solche, die aufser Gebrauch gekommen sind, auf, woraus zu schliefsen ist, dafs diese Kathedrale ihre eigene Musik hatte. 1542 errichtete König Sigismund an der Krakauer Kathedrale das »Kolle-

gium der Rorantisten«, eine Institution, die für die Kirchenmusik in Polen wichtig wurde. Die Rorantisten hatten nämlich täglich Frühmessen zu singen, ebenfalls an den Sterbetagen der Jagellonenkönige Trauermessen auszuführen und zwar, wie es heifst, a capella »praenobili arte italiana«. Während zweier Jahrhunderte hatte das »Kollegium der Rorantisten« 17 Direktoren, unter denen ganz besonders Gregor Gorczycki hervorzuheben ist. Seine Arbeiten befinden sich in der Bibliothek der Krakauer Kathedrale, in der auch sein Denkmal sich befindet, und zwar neben dem Grabe Kasimirs des Grofsen; dasselbe trägt die Aufschrift: »Dem unauslöschlichen Andenken Gregor Gorczyckis, Kanonikus von Stalmierz, Pönitentiarius und Musikdirektor, die Perle der Geistlichkeit genannt, gest. 1754«. Auch die Musikkapelle der Jesuiten in der Barbarakirche, später in St. Peter, zählte über 100 Musiker und verfügte über ein Kapital von 40000 Gulden.

Welche Gesellschaftsklasse in Polen hielt sich nach dem Vorbilde des Hofes Sänger und Musikkapellen?

Der Adel. Die Ausübenden waren meist Eingeborene, standen aber unter der Leitung eines Italieners, wie überhaupt seit Sigismund der italienische Einflufs vorherrschend war.

Wer waren am Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts die bedeutendsten Kunstmäcene in den polnischen Adelsfamilien?

Die Fürsten Radziwil (von denen Christoph, Boguslav, Karl, Louis und Anton selbst Musiker waren), Czartoryski, Sapieha, Sanguszko, Oginski, Graf Starenski, Zamoyski und viele andere waren Kunstmäcene, hielten Privatkapellen und unterstützten einheimische Talente in der Musik.

Welcher Einflufs machte sich auf dem Boden der Kunstmusik nach dem italienischen geltend?

Der deutsche Einflufs.

In welcher Weise wurde anfangs die eigentliche polnische oder Volksmusik gepflegt?

In schlichter und kunstloser Weise; zu dieser echt polnischen Volksmusik gehören die »Kolerdy« (Weihnachtslieder) und

andere populäre Kirchengesänge, ferner Balladen, Liebes- und Kriegsgesänge, sowie die Tanzmelodien der Mazurkas, Krakowiaks, Obertas, Kujawiaks, die schwärmerische Dumka und die litauische Daino, welche eigentlich so recht typisch sind für polnische Musik. (Aus diesen echten, natürlichen Kindern des polnischen Volksherzens hat sich das Genie Fr. Chopins hervorgerungen und überall, selbst aus seinen gröfsten Meisterschöpfungen klingt das echt polnische Musikidiom heraus.)

Wie hiefsen die ehemals auf dem Boden des Volkes in Polen gebräuchlichen Musikinstrumente?

Bandurka, Bardon (Lautenarten), Lyra, Theorban, Harfe, Cymbaly, sowie die heute noch gebräuchlichen Bogeninstrumente. An Blasinstrumenten: Szalmaj, Surma, Dudy, Dudka, Fujara, Gensla, Gaida, Stort, Krzywulo, Multanka, Szryary. Ein echt polnisches Schlaginstrument war der Tarban. (Siehe Marocki »Über die polnischen Musikinstrumente des 16. Jahrhunderts, sowie über polnische Musikinstrumente vom Fürsten Adam Czartoryski« in der Zeitschrift »Czasopismo«, Jahrgang 1828, Nr. 1.)

Welche Kunstgattung blühte am Anfange des 17. Jahrhunderts unter Wladyslaw IV. in Polen?

Das Drama mit Musik nach italienischem Muster. (In Warschau wurden am Hoftheater Schaustücke mit Musik aufgeführt, bei welchen jedoch ein Hauptgewicht auf äufsere Ausstattung gelegt war, wie z. B. 1634 »Il ratto d'Ellena«, drama musicale von Virgil Puccitelli. Zum Empfange der Gemahlin Wladislaws in Danzig, Maria Gonzogo, wurde »Cupido und Psyche« gegeben; die Musik war von Marco Sacchi, ein Schüler Anerios, der schon unter Sigismund III. nach Polen berufen wurde. Das zu diesem Empfange eigens erbaute Theater kostete mit Dekorationen und Maschinerien 100000 Thaler. 1635 wurde im Schlofstheater Warschaus »Daphnis« von Jeremias Paschatti aufgeführt.)

Welches bemerkenswerte kunst- und kulturgeschichtliche Datum knüpft sich an August II. von Polen?

Unter August II. von Polen fanden Aufführungen von italienischen Opern statt, zu welchen das Publikum geladen wurde.

Welcher polnische König ernannte Johann Sebastian Bach zum Hofkompositeur?

August III.

Welche bemerkenswerte Daten für die Musikgeschichte Polens weist das 18. Jahrhundert auf?

Das 18. Jahrhundert sieht die Italiener Païsiello, Cimarosa, Pugnani und Viotti (letzteren als Orchestermitglied) in Warschau. 1774 führte Païsiello sein Passionsoratorium in Warschau auf. Waren bisher alle Musik- und Theateraufführungen das alleinige Vorrecht des Fürstenhofes und der adeligen Familien gewesen (so hatte z. B. Stanislaus August Poniatowski eine eigene italienische Oper), so erhielt am Ende des 18. Jahrhunderts Warschau ein öffentliches Theater. Auch wurden bei der sich entwickelnden Blüte gröſserer Städte Polens Theater in denselben erbaut: so erhielten Krakau, Lemberg, Posen, Wilna und Lublin öffentliche Theater, in welchen Melodramen, Singspiele und italienische Opern aufgeführt wurden.

Wann fanden die Aufführungen der ersten polnischen Opern statt?

1778: Aufführung der ersten polnischen Oper »Uszczęśliwiona nędza« von Matthias Kaminski, geb. 1734.

Wie hieſsen die folgenden polnischen Opern Kaminskis?

1779: »Zośka« und »Prostata cnotliva«.
1780: »Tragedycya załatwiona«.
1781: »Balik goszodarski«.
1794: »Slowik«.

Welche Opern schrieb der Komponist Kajetani?

1779: »Nie każdyspi, ten co chrapie«.
1787: »Zołnierz czarnoksiężnik«.
1788: »Zółta szlafmyca«.

Welche Opern schrieb der Komponist Weinert?

1782: »Szkrupuł niepotrzebny«.
1808: »Diabeł alchimista«.

Wie heifst das bekannte Singspiel von Johann Stefani?

»Krakowiacy i Górale«. (Zu diesem Singspiele schrieb später der Komponist Karl Kurpinski einen zweiten Teil.)

Wie heifst der Mann, am Ende des 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts lebend, der für Polens Musikentwicklung viel gethan hat?

Joseph Elsner, geb. 1768, gest. 1848.

Welcher Art sind Elsners Verdienste um die Musikentwicklung Polens?

1. Elsners Verdienste um die Weiterentwicklung der Oper in Polen.

2. Elsners Verdienste um die Pflege der Kirchenmusik in Polen.

3. Elsners Anregung zur Gründung eines Konservatoriums der Musik in Warschau, welches 1821 entstand. (Soliwa, Elsner und Kurpinski waren die ersten Direktoren am Konservatorium in Warschau. — Auch um die musikalische Heranbildung Chopins hat sich Elsner verdient gemacht.)

Wer war Karl Kurpinski?

Karl Kurpinski, geb. 1784, war Komponist von Opern, Kirchensachen, Kantaten und Instrumentalwerken.

Wer war Felix Dobrzynski?

Felix Dobrzynski, geb. 1807, Studiengenosse und Jugendfreund Chopins, war Komponist der Oper »Monbar« oder »Die Flibustier«, sowie von zwei Symphonien.

Wie heifsen die beiden gröfsten Tondichter, welche Polen hervorgebracht hat?

Frédéric Chopin, geb. am 1. März 1809 in der Nähe von Warschau in dem Orte Zelazna-Wola, als Spröfsling einer französischen Familie, welche nach Polen ausgewandert war, gest. am 17. Oktober 1849 in Paris. (Siehe dessen Leben und musikgeschichtliche Bedeutung in Band V, Seite 69 ff.)

Stanislaus Moniuszko, ein Vollblut-Pole, geb. am 5. Mai 1820 in Ubiel in Litauen (im russischen Gouvernement

Minsk), gest. am 4. Juni 1872 in Warschau. Moniuszko erhielt den ersten Musikunterricht in Minsk, sodann in Warschau, wo ihn Freier im Orgelspiele und Joseph Elsner in der musikalischen Komposition unterrichteten. Von 1837 bis 1840 studierte Moniuszko bei Rungenhagen in Berlin. Nachdem er sich als Musiklehrer und Organist an der St. Johanniskirche in Wilna niedergelassen hatte und dort eine grofse Thätigkeit als Komponist entfaltete (es entstanden Kirchenchöre, Kantaten, sowie die Oper »Halka«, welche mit gröfstem Erfolge 1858 in Warschau zur Aufführung gelangte), wurde er in diesem Jahre als Direktor an das Warschauer Konservatorium der Musik berufen.



No. 10.
Heinrich Wieniawski.

Moniuszko, der nächst Chopin als der bedeutendste Musiker Polens anzusehen ist, hat sich in der Kirchen-, Opern-, Lied- und Klavierkomposition bethätigt. Von ihm sind unter anderem als Kompositionen zu nennen: Die Osterbramer Litanei für Chor und Orchester, Messen mit Orgel- und Orchesterbegleitung, sowie Kirchengesänge für einzelne Stimmen und Chor, aufserdem Kantaten (»Niola«, Sonette aus der Krim u. a. m.) und Lieder (viele auf Mickiewicz' Dichtungen). Die Opern »Die Lotterie«, »Idylle«, »Betly«, »Der neue Don Quixote«, »Das Ideal«, »Das Nachtlager in den Apenninen«, »Halka«, »Jawnuta«, »Der Flofsknecht«, »Verbum nobile«, »Die Paria«, »Die Gräfin«, »Beata«, die unvollendete Oper »Trea«, Märsche, Mazurkas, Polonaisen, sowie ein theoretisches Werk: »Gedenkbuch zur



No. 11.
Joseph Wieniawski.

Wissenschaft der Harmonie« (»Pamiet nik do namki harmonji«).

Ein bedeutender Komponist polnischer Geburt ist der in Rufsland lebende Krascropolski, dessen Oper »Lesta« in Rufsland mit Erfolg zur Aufführung gelangte.

Was hatte das Emporblühen der polnischen Oper zur Folge?

Das Emporblühen der polnischen Oper hatte zur Folge, dafs sich tüchtige Gesangskräfte auf polnischem Boden erzeugten. So z. B. war Antonia Campi, geb. Michalowicz, eine Polin, für welche Mozart die Rolle der Donna Anna schrieb; sie starb in Wien als K. K. Hofopernsängerin, geschätzt als Königin der Nacht in der »Zauberflöte« und in Rossinischen Opern. Als Sängerinnen, welche geborene Polinnen waren, sind zu nennen: Truskolaska, Jasinska, Lésniewska, Tarowska, Rywacka, Rivoli, Zawisza, Dowiakowska, Jakowicka, Majeranowska. Sänger, die geborene Polen waren: Negroni, Dobrski, Kaczkowski, Troszel, Miller, Markowski, Borkowski, Kaminski, Filleborn. In neuester Zeit sind hervorragend die Polen: als Sängerin Fräulein Kochanska, sowie als Sänger Reske und Mierzwinski.

Welche bedeutenden Geiger hat Polen aufzuweisen?

Karl Lipinski, Heinrich Wieniawski, Lotto und Bercewicz.

Welche bedeutenden Violoncellisten hat Polen aufzuweisen?

Herrmann und Kossowski.

Welche bedeutenden Klaviervirtuosen gehören Polen an?

Chopin, Frau Symanowska (Schülerin Fields und Goethes Freundin), Hedwig Brzowska, Anton Kontski, Eduard Wolf, Fontana, Szopowicz, Nowakowski, Zarycki, Smietanski, Hofmann, Joseph Wieniawski, Koczalski und Paderewski. (Ignaz Paderewski, der 1859 in Podolien geboren, studierte bei R. Wüerst und Urban in Berlin, nachdem er Schüler des Warschauer Konservatoriums der Musik gewesen war. Er wirkt als hervorragender Klavierspieler, und hat zwei- und vierhändige Klavierstücke veröffentlicht;

außerdem die Oper »Manru«, die 1902 in Dresden, Lemberg und New-York mit Erfolg zur Aufführung gelangte.)

Welche musikalisch bedeutende Polen gingen aus der Schule Chopins hervor?

Die Fürstin Marcellina Czartoryska und Karl Mikuli.



No. 12. Ignaz Paderewski.

(Letzterer wirkt seit 1858 in Lemberg als Dirigent des dortigen Musikvereins. Anregung zur Gründung des Lemberger Musikvereins gaben Karl Lipinski und J. C. Keßler, sowie ein Sohn W. A. Mozarts, der seit 1823 in Lemberg lebte und 1844 in Karlsbad starb.)

Außer den bereits genannten Instrumentalvirtuosen sind als polnische Virtuosen noch welche zu nennen?

Auf der Klarinette: Tropianski; auf der Flöte: Jackowski und Gabrielski, sowie die Gebrüder Doppler (geboren in Lemberg); die Organisten: Freyer, Prochaska, Zientarski, Stoczynski und Gorączkiewicz.

Wie heifsen die Namen berühmter polnischer Liederkomponisten?

Moniuszko, Chopin, Troszel, Fürst Lubomirski, Nowakowski, Zarycki, Marcell und Madeyski.

Wie heifsen die beiden bedeutenden Musikschulen in Polen?

Warschau und Lemberg. (Warschau, 1821 gegründet; die ersten Direktoren waren J. Elsner, Kurpinski und Soliwa. 1861 Apolinary Kontsky, sodann Zarycki. In Lemberg ist Karl Mikuli der Direktor der Musikschule.





Rufsland.

In welche Kapitel ist die Musikentwicklung auf dem Boden Rufslands einzuteilen?

1. Alter Kirchengesang. 2. Die Musik im Volke. 3. Die Kunstmusik der Russen.

Wo fand in Rufsland künstlerische Musikpflege zuerst statt?

In der Kirche. (Bei der Erwählung Gregors zum Papste [590] war die Spaltung zwischen der römischen Kurie und der unter dem Patriarchen von Konstantinopel stehenden byzantinischen Sekte schon weit vorgeschritten; letztere bildete sich bekanntlich zu einer selbständigen Kirche aus, in Rufsland griechisch-orthodoxe Kirche genannt, in welcher auch, gleichwie in der römisch-katholischen Kirche, der Gesang einen Hauptbestandteil des Gottesdienstes ausmachte.)

Welche Bewohner Altrufslands zeichneten sich durch besonders schöne Stimmmittel aus?

Die Ukrainer, weshalb man sie auch mit Vorliebe zur Bildung von Kirchenchören verwendete.

Welche Musik bildet noch heute das Charakteristikum der als speciell russisch bezeichneten Musik?

Die Musik des Kleinrussentums, sowie die Musik der Kosaken, welche das Land zwischen Don und Dnjepr (die Ukraine) bewohnen. Der Einflufs der letzteren war so grofs, dafs deutsche Künstler, welche sich im Anfange des 18. Jahrhunderts in Moskau niedergelassen hatten, nicht gegen sie aufkommen konnten. Diese Musik trat allerdings in krassen Gegensatz zu den Erfolgen der kirchlichen Vokalmusik in Rufsland.

Welche Musikinstrumente finden sich auf dem Boden des Volkslebens in Rufsland im 18. Jahrhundert vor?

Balalaika, eine Art Guitarre (meist mit drei Saiten bezogen), die sich jeder Spieler selbst anfertigte. Die Spielweise war folgende: Eine Saite wurde als Melodiesaite benützt, während die beiden anderen, in Quinten gestimmt, dazu angezupft wurden.

Gudok, eine Art Geige von rohem unangestrichenen Holze mit drei Saiten bezogen; dieselbe wurde mit dem unteren Ende gegen das Knie oder gegen den Leib gestemmt und befindet sich meist in den Händen der Matrosen oder Flöfser.

Kuhhorn, mit 5—7 Grifflöchern und einem Mundstücke, eine Röhre mit Bast umwickelt und bei Bauerngelagen gebräuchlich.

Duska, eine vielleicht von den Griechen überkommene Doppelflöte, welche aus zwei nicht miteinander verbundenen Rohrpfeifen von ungleicher Dicke bestand. Diese Rohrpfeifen hatten je drei Grifflöcher. Die Abstimmung dieser beiden Schalmeien war verschieden, bald standen sie untereinander in der Quinte, Quarte, Terze, Oktave, oder waren auch gleichtönend. Die Duskamusik war bei Tanzbelustigungen in manchen Dorfschaften sehr beliebt.

Rileh, eine Dorfleier.

Walynka, ein Dudelsack primitivester Art, bestehend aus einer Tierblase, in welche hinein zwei oder drei Rohrpfeifen gesteckt wurden.

Die Pandor, eine Art Laute mit dünnem Halse, ein Lieblingsinstrument der Ukrainer, die als Provençalen Rufslands gelten müssen.

Gasli, eine liegende Harfe mit Stimmstöcken und messingenen Saiten.

Von welcher Zeit datiert der Umwandlungsprozefs des die Verschmelzung der abendländischen Wissenschaft, sowie der abendländischen Künste mit dem Geiste des Russentums?

Von der Mitte des 18. Jahrhunderts. (Fremdartig stand noch das Rufsland des 17. und beginnenden 18. Jahrhun-

derts der abendländischen Welt gegenüber. Die Umwandlung in einen abendländischen Staat konnte aber nur durch die Aufnahme der westeuropäischen Kultur erreicht werden. Diese Umwandlung Rufslands aus einem asiatischen zu einem europäischen bildet den Schwerpunkt in der Geschichte dieses grofsen Reiches. Es ist bekannt, wie stürmisch Zar Peter I. auf jenes Ziel hinstrebte, und wie auch von seinen Nachfolgern, dem Zar Peter III., sowie von der grofsen Katharina, freilich mit sehr verschiedenen Erfolgen, die Nachahmung dieses oder jenes abendländischen Musters fortgesetzt wurde.)

Wie war der kaiserliche Hofchor in der Mitte des 18. Jahrhunderts besetzt?

Mit 15 Diskant-, 13 Tenor-, 13 Alt- und 12 Bafssängern. (Dieser Chor wirkte bei öffentlichen Tafeln am Hofe und hatte unter anderem nach einem Toaste dreimal die Worte »Menogia leta« (viele Jahre) zu singen.

Wie stark waren die Chöre in den Kirchen der Archimandriten und hoher Geistlichen besetzt?

Meistens von 20 Mitgliedern an der Zahl.

Was ist aus der Zeit Peters des Grofsen über Musik in Rufsland zu berichten?

Peter der Grofse, der das Landheer nach deutschem, die Flotte nach englischem Muster einrichtete, vergafs auch die Musik nicht. Jedes Regiment erhielt ein Hoboistenkorps nach deutschem Muster, mit einem Kapellmeister an der Spitze. Dafs diese Einrichtung anfangs klein begann, erweist sich daraus, dafs Peter zuerst nur Trompeter, Hoboisten, Fagottisten und Pauker anstellte. Lehrlinge wurden dienstlich geschult. Vom Admiralitätsturme in St. Petersburg bliefsen von Zeit zu Zeit die Flottenmusiker; aus Holland verschrieb Peter der Grofse Glockenspiele, von denen eines auf dem Turme der Isaakskirche angebracht wurde. Lieblingsinstrumente Peters des Grofsen waren Zinken und Pauken, auch die Vorträge polnischer Bockpfeifer waren ihm nicht unangenehm, wenn er gut aufgelegt war. Bei grofsen Ballfesten beorderte Peter der Grofse stets ein

Musikkorps von den Garderegimentern, welches Streichinstrumente mitbringen mufste. Die Einführung des eigentlichen Orchesters (für den künstlerischen Ausdruck) in Rufsland ist von dem ersten derartigen Balle abzuleiten.

Welcher Fürst beeinflufste die Musikentwicklung in Rufsland, ganz besonders die deutsche Kammermusik?

Herzog Karl Ulrich von Holstein-Gottorp, nachmaliger Schwiegersohn Peters des Grofsen. Dieser Fürst führte eine Kapelle deutscher Musiker auf dem Boden von Moskau im Jahre 1720 ein; aus dieser Kapelle ragten ganz besonders die Gebrüder Hübner als bedeutende Musiker hervor.

Wie war diese Musikvereinigung, welche Herzog Karl Ulrich von Holstein-Gottorp nach Moskau berufen hatte, beschaffen?

Die instrumentale Zusammensetzung dieser Musikvereinigung bestand aus Violinen, einer Viola d'amore, einer Altvioline, kleinen und grofsen Bässen, Oboe, Querflöten, Waldhörnern, Trompeten und Pauken, sowie aus einem Klaviere. Das Konzertrepertoire bildeten deutsche und italienische Sonaten, Konzerte für einzelne Instrumente, Trios und andere Kammermusikwerke der damals hervorragenden Tonsetzer. (Peter der Grofse befahl diese Kapelle wöchentlich mehrere Male zu Hofe und stellte junge Russen als Lehrlinge in dieselbe ein. Alle Aufführungen waren nicht öffentlich, sondern vor einem eingeladenen Zuhörerkreise.)

Wann nahm in Rufsland das Volk zum erstenmal an einer musikalischen Aufführung teil?

Im Jahre 1721 gelegentlich der Festlichkeiten nach dem Friedensschlusse Rufslands mit Schweden. (In Moskau spielte die Musikkapelle auf einer Ehrengalerie, und bot so dem Volke einen erhebenden musikalischen Genufs; es wird erzählt, dafs ganz Moskau voll des Entzückens war über dies ungewohnte Vergnügen, welches vielen Leuten Thränen der Freude und Rührung entlockt haben soll.)

Wer nahm nach dem Tode Peters des Grofsen die herzogliche Holstein-Gottorpsche Musikkapelle in Dienst?

Die Kaiserin Katharina I. nahm die herzogliche Musikkapelle in kaiserliche Dienste, und auf diese Weise wurde sie der Ursprung der heutigen kaiserlichen Hofkapelle.

Welche Einflüsse wurden von nun an auf die russische Musikentwicklung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts ausgeübt?

Italienische und deutsche Einflüsse. Der Zar Peter II. liefs einen Violoncellisten (Riedel) aus Schlesien kommen, um Unterricht bei demselben zu nehmen. Deutsche Kammermusik war zu jener Zeit sehr beliebt und man scheute von seiten des Hofes keine Mittel, um tüchtige musikalische Kräfte anzustellen. Auch die Kaiserin Anna zog die ersten italienischen Virtuosen an ihren Hof, der von Moskau nach St. Petersburg verlegt war. König August II. von Polen überliefs der Kaiserin Anna eine Anzahl solcher italienischer Musiker und Sänger, unter denen sich unter anderem der damals berühmte Musico Buffo Cosimo mit seiner Frau, sowie der Kontrabassist Eisel aus Böhmen befanden. Interessant ist der Umstand, dafs die italienischen Buffi auch als Hofnarren verwendet wurden. Die Italiener gewannen nach und nach Boden am russischen Hofe und man dachte daran, das Hoforchester durch Italiener zu verstärken und einen Gesangschor für Oper und Komödie zu errichten. Der erste Violinist und Hofnarr Petrillo mufste 1734 nach Italien reisen, um das nötige Personal zu engagieren. Im Sommer 1735 kehrte er zurück mit einer grofsen Anzahl von Musikern, Sängern, Sängerinnen, Tänzern und Tänzerinnen, sowie mit einer Gesellschaft von italienischen Schauspielern. Der bisherige Kapellmeister der Kammermusik, Hübner, wurde Ballmusikdirektor, und an die Spitze der italienischen Musik trat der Neapolitaner Francesco Araja. Die italienische Musik war in den Vordergrund getreten, alle Künstler wurden glänzend bezahlt und wohnten im alten Winterpalais an der Newa.

Wann war in St. Petersburg die erste Aufführung einer italienischen Oper?

1737, zur Feier des Geburtsfestes der Kaiserin Anna. (Die Oper hiefs »Abiazare«. Das Orchester bestand aus 40 Mit-

gliedern. Die Vorstellung fand jedoch nur vor dem Hofe auf der Hofschaubühne statt. Im Winter 1738 und 1739 wurden neue italienische Opern einstudiert, die mit älteren abwechselten.)

Welcher Art war der Einflufs der Kaiserin Elisabeth von Rufsland auf die Pflege der Musik?

Auch Kaiserin Elisabeth, welche 1740 zur Regierung kam, protegierte Musik und Theater. Die Kaiserin gab selbst in Hofkonzerten, wenn ihr der Vortrag einer italienischen Arie gefiel, durch lautes Händeklatschen Zeichen des Beifalles. Im Jahre 1742, bei Gelegenheit der Krönung Elisabeths in Moskau, wurde die Oper »La Clemenza di Tito«, Text von Metastasio, Musik von Hasse, in einem neuerbauten Opernhause, gegenüber dem kaiserlichen Palais, aufgeführt. Das Opernhaus fafste 5000 Zuschauer. Die Vorstellung war öffentlich und schon morgens fanden sich die Zuschauer vor dem Theater ein, um einen guten Platz zu erhalten. Dreimal wurde die Oper wiederholt und viele waren aus dem Innern Rufslands zu diesem Schauspiel herbeigekommen. Der Ruhm der Italienischen Oper stieg von Tag zu Tag. Die Musik wurde von nun an ein integrierender Bestandteil der Erziehung in Rufsland, vor allem in den hohen Kreisen St. Petersburgs. Prinzen, Prinzessinnen und Adelige wetteiferten in der Ausübung von Musik. Durch den Musikunterricht kam die Kammermusik in Gunst. Quartett- und Triovereine entstanden, und Grofsfürst Peter Feodorowitsch lernte die Geige spielen.

Wer versuchte es, das National-russische in der Musik zur Geltung zu bringen?

Der Italiener Domenico Dalloglio. Derselbe komponierte eine »Sinfonia alla Russa« mit Verwendung russischer Bauernlieder und ukrainischer Gesänge. (Die gleichen Bestrebungen hatten die Italiener Madonis und Araja. Letzerer, allerdings ganz unfähig der russischen Sprache, komponierte eine Liebesscene aus Ovid, vom Oberst Sumarakow zu dem Zwecke dichterisch bearbeitet. Diese Oper »Cephalus und Prokris« wurde 1755 zur Karnevalszeit beifällig aufgeführt.)

Wie heifsen die beiden bedeutenden russischen Kirchenkomponisten aus der zweiten Hälfte des 18. und dem Anfange des 19. Jahrhunderts?

Berezowski und Bortnianski. (Maximus Sanzonowitsch Berezowski, geb. 1745 in Gluckoff, gestorben in St. Petersburg 1777. Berezowski studierte anfangs in Kiew, sodann unter Padre Martini in Italien, von wo er nach St. Petersburg zurückkehrte. [Von seinen Kirchenkompositionen erschien auch bei Breitkopf & Härtel in Leipzig ein »Paternoster«].)

Dimitri Bortnianski, geb. 1751 in Gluckoff, machte seine Studien in Moskau, sodann bei Galuppi in Venedig. Bortnianski war derjenige, welcher den klassischen Stil des italienischen Kirchengesanges nach Rufsland brachte; er wirkte als Dirigent der kaiserlichen Vokalkapelle in St. Petersburg und starb daselbst 1825. Nicht mit Unrecht nennt man Bortnianski den russischen Palestrina.

Wer ist der Schöpfer der eigentlich russischen Oper?

Glinka. (Michael Iwanowitsch Glinka wurde am 1. Juni 1803 in Nowospask im Gouvernement Smolensk geboren und starb 1857 in Berlin. Glinka war Schüler J. Fields im Klavierspiele. Nachdem er in Italien die Musik dieses Landes, sowie den italienischen Gesang studiert hatte, begab sich Glinka nach Berlin, um bei S. W. Dehn kontrapunktischen Studien obzuliegen. Nach Rufsland zurückgekehrt, wurde Glinka sehr bald zum Kaiserlichen Kapellmeister, zum Direktor der Oper, sowie des kaiserlichen Kirchenchores ernannt. Wie sehr Glinka seine Stellung zu Gunsten der Musikentwicklung seines Vaterlandes ausgenutzt hat, mufs ihm zum Ruhme nachgesagt werden. Im Jahre 1840 begab sich Glinka abermals ins Ausland und lebte abwechselnd in Spanien und Italien, zuletzt bis zum Jahre 1856 in Paris, von wo er Berlin aufsuchte. Hier ereilte ihn am 15. Febr. 1857 der Tod. Glinka ist, obwohl von Italien und Deutschland beeinflufst, ein echt national-russischer Komponist und verdient, der russische »Weber« genannt zu werden; denn Glinka war der erste, der das musikalische Idiom der Russen in die Kunstmusik übertrug. Seine beiden Opern: »Das

Leben für den Zar« (1837) und »Rufslan und Ludmilla« sind wegen ihres nationalen Charakters in Rufsland besonders beliebt und volkstümlich geworden. Aufser den Opern Glinkas sind von ihm zahlreiche Lieder und Romanzen, sowie Klavierstücke bemerkenswert. An Orchesterwerken schrieb Glinka unter anderem »Kamarinskaja«, »Jota arragonesa«, »Une nuit d'été à Madrid«, die Ouverture zu »Fürst Cholmsky« u. a. m. (Über Glinka siehe Fouqué, O., »Glinka d'après ses mémoires et ses correspondences«, 1880.)

Glinka ist trotz allen seinen ausschliefslich russisch-nationalen Bestrebungen ein echter Akademiker; er verleugnet niemals seine musikalische Heimat, und diese ist Deutschland. In Berlin genofs er seine musikalische Bildung, die nach streng klassischen Grundsätzen geleitet und durchgeführt wurde. Man strebte nach einer tadellosen und edlen Linienführung in der Melodie; diese blieb die Hauptsache, und die Komposition war an feste, unverletzliche Gesetze gebunden, die den Flug ins phantastisch Unbegrenzte unbedingt ausschlossen. Und diesen akademischen Lehren ist Glinka als ein pflichtgetreuer, eifriger und sehr begabter Jünger treu ergeben geblieben, so treu, dafs er ganz unbedenklich seine kleinrussischen Bauern in ganz stilgerechten Kanonformen ihre heimischen Weisen singen läfst. Glinka, der das Bestreben zeigt, seine eigenen Wege in der Kunst zu gehen, thut dies vielmehr in seiner persönlichen, als in seiner nationalen Eigentümlichkeit. Indem er das russische Volksempfinden nur durch seine Musik nahe bringt, wirkt er auf nichtrussische Hörer in einem gewissen Sinne originell. Aber seine Musik ist es nicht, denn überall treffen wir auf die bekannten, abgeschlossenen Formen. Glinka verschmäht es nicht, die grofsen Vorbilder der deutsch-romantischen Oper nachzuahmen und sogar in der Behandlung der Gesänge an die italienischen Meister zu halten. So ist Glinka, obwohl bestrebt nach einer gewissen Wahrhaftigkeit, im künstlerischen Empfinden noch kein Vollblutrusse in Bezug auf musikalische Fortentwicklung, aber den Weg zur russisch-nationalen Musik hat er gelegt. Seine eintönig-schwermütigen Weisen im »Leben für den Zar« ergreifen uns und sind so recht dem Empfinden entsprungen, welches das russische Flachland auf uns hervorbringt. Seine Tanzweisen in dieser seiner bedeutendsten Oper — die Polonaisen, Mazurken, Krakowiaks und Polkas —, durch die das polnische Element in dieser Oper vertreten ist, sind lebensvoll rhythmisiert und prächtig instrumentiert. Im grofsen und ganzen macht dieses Werk, sowohl nach der musikalischen als auch nach der rein menschlichen Seite, die wir der Handlung abgewinnen, einen grofsen Eindruck.

Wie heifst der bedeutende russische Liederkomponist in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts?

Alexander Gregorowitsch Warlamoff, geb. 1810 in Moskau, gest. 1849. Von ihm ist die bekannte russische Volksweise »Der rote Sarafan«.

Wie heifsen die beiden hervorragenden Tondichter Rufslands, die in den ersten beiden Decennien des 19. Jahrhunderts geboren wurden?

Dargomirski und Sseroff.

Was ist über Dargomirski zu bemerken?

Alexander Dargomirski wurde 1813 im Gouvernement Smolensk geboren und starb 1869 in St. Petersburg. Dargomirski war ein Freund von Glinka und vom Dichter Kukolnik; er trat in St. Petersburg als Pianist und Komponist auf. Aufser zahlreichen Liedern und Orchestersachen, von denen Kosakentänze (»Kosatschioks«) erwähnenswert sind, schrieb er die Opern »Esmeralda«, »Bacchus Sieg«, »Die Nymphe« (»Russalka«), »Kameny gost« (»Don Juan«). (Seine beiden hervorragenden Schüler sind Balakireff und Cui.)

Was ist von Sseroff zu sagen?

Alexander Nikolajewitsch Sseroff ist 1820 in St. Petersburg geboren und daselbst 1871 gestorben. Er war derjenige russische Musiker, der für Richard Wagners Kunstschaffen auf dem Boden von St. Petersburg eintrat und die erste Aufführung des »Lohengrin« in St. Petersburg beaufsichtigte. Sseroff schrieb »Kleinrussische Tänze« für Orchester, ein »Ave Maria« und ein »Stabat mater« für zwei Frauenstimmen, Musik zum Drama »Nero«, sowie die Opern »Judith«, »Rognjeda« und »Die feindlichen Mächte«. (Letztere Oper blieb in der Instrumentation unvollendet und wurde von Ssolowieff ausgeführt.)

Wie heifsen die bedeutendsten Tondichter Rufslands aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts?

Cui, Balakireff, Asantschewski, Borodin, Rimski-Korsakoff und Tschaikowski.

Cesar Antonowitsch Cui, geb. 1835 in Wilna, lebte in St. Petersburg. Cui gehörte der sogenannten neurussischen

Tonschule an, wie dies seine Referate und Kritiken, welche er seit 1864 für die russische St. Petersburger Zeitung und für den Pariser »Ménestrel« schrieb, beweisen. Nicht Haydn, Mozart, Weber, nicht Verdi, Rossini und Meyerbeer, auch nicht Beethoven und Richard Wagner fanden vor ihm Anerkennung. Aufser vielen Liedern schrieb Cui die Opern »Der chinesische Mandarin«, »Der Gefangene im Kaukasus«, »Ratcliff«, »Angelo« und das Buch »La musique en Russie«. Cui war ein Schüler von Dargomirski.

Mily Alexajewitsch Balakireff wurde 1836 in Nishnij-Nowgorod geboren. Balakireff gründete 1862 in St. Petersburg mit Lamakin eine unentgeltliche Musikschule, welche später von Rimski-Korsakoff geleitet wurde. Balakireff schrieb eine Ouverture zu »König Lear«, sowie drei Ouverturen über russische Volkslieder. 1866 gab er eine Sammlung kleinrussischer Volkslieder heraus.

Michael von Asantschewski, geb. 1839 in Moskau, ging 1861 zur Vervollständigung seiner musikalischen Studien nach Leipzig, um bei Hauptmann und Richter zu studieren. Von ihm sind als hervorragende Werke zu nennen: Ein Streichquartett Op. 3, eine Sonate für Violoncello und Klavier, sowie eine Konzertouverture für Orchester. Grofsen Wert legte Asantschewski auf Vervollständigung seiner grofsen musikalischen Bibliothek. Er lebte seit 1861 abwechselnd in St. Petersburg und Paris.

Borodin hat sich besonders als Komponist von Symphonien für grofses Orchester bekannt gemacht, sowie durch seine nationale Oper »Prinz Igor«.

Nikolaus Andrejewitsch Rimski-Korsakoff wurde 1844 in Tichwin geboren, lebte in St. Petersburg zuerst als Leiter der von Balakireff und Lamakin gegründeten unentgeltlichen Musikschule, später als Lehrer für Kompositionen am kaiserlichen Konservatorium für Musik. Rimski-Korsakoff schrieb mehrere Symphonien, die symphonischen Dichtungen »Ssadko« und »Antar«, die Opern »Psowitjanka« und »Sniegurotschka« (Deutsche Übertragung von A. Bernhardt), sowie Kammermusikwerke und eine Anzahl Lieder.

Professor B. M—s sagt in seinem Aufsatze »Cäsaropapismus und Kunstentwicklung in Rufsland«, welcher in der Zeitschrift »Die Zeit« vom 8. Oktober 1898 erschien, folgendes:

»In der Musik kam derselbe Zwiespalt zwischen Volkstum und traditioneller Gewalt (wie in den anderen Künsten) zum Ausdruck. Was sich in Westeuropa organisch entwickelte, wurde in Rufsland künstlich niedergedrückt. Die Prinzipien, der Geist der Volkslieder, wurden fern vom kirchlichen Gesange gehalten. Der Mangel an musikalischen Traditionen erleichterte im 18. Jahrhundert den fremden Musikrichtungen, vor allem



No. 13. Peter Iljitsch v. Tschaikowski.

der italienischen, den siegreichen Einzug in Rufsland. Einen schweren Stand hatten die russischen Komponisten Glinka und Dargomirski: erstens um ihre Individualität von den traditionellen Fesseln zu befreien und dann das Publikum auf ihre Höhe zu ziehen. Der letztere versammelte um sich einen begeisterten Kreis von Musikjüngern: zwei Offiziere — Cui und Mussorgski — den akademisch gebildeten Balakirew, den Marineoffizier Rimski-Korsakoff und den Professor der Chemie Borodin. Den Zeitgeist des vorgeschrittenen Russentums in der Musik stellen sie vor: er ist ernst, ringt nach Lebenswahrheit und will vor allem, was Form und Idee betrifft, echt russisch sein.«

Peter Iljitsch v. Tschaikowski, geb. 1840 in Wotkinsk im Uralbezirk, gest. 1893 in St. Petersburg. Tschaikowski

erlangte seine musikalische Ausbildung am St. Petersburger Konservatorium und war später, von 1866 an, eine Reihe von Jahren Lehrer der musikalischen Komposition am kaiserlichen Konservatorium in Moskau. In dieser Eigenschaft veröffentlichte Tschaikowski eine eigene Harmonielehre, sowie die russische Übersetzung der Gevaertschen Instrumentationslehre. Von seinen Kompositionen seien erwähnt: Die Kantate nach Schillers Ode »An die Freude«, »Frühlingsmärchen«, »Sniegurotschka«, die Orchesterwerke »Fatum« und »Der Sturm« (nach Shakespeare), die Ouverture zu »Romeo und Julia«, die Opern »Der Schmied Wakula«, »Opritschnik«, »Der Wojewode«, »Jolanthe«, »Onegin«, »Pique Dame«, mehrere Symphonien, darunter sehr bedeutend die »Symphonie pathétique«, eine Reihe Ballettmusiken, viele Lieder und Klavierwerke, unter denen das berühmte Klavierkonzert.

Wie heifsen andere bedeutende Tondichter Rufslands?

Faminzin, Anton und Nicolai Rubinstein, Werstowski, Mussorgski, Zaremba und Davidoff.

Alexander Pergiewitsch Faminzin wurde 1841 in Kaluga geboren und studierte bei Jean Voigt, Hauptmann, Richter, Riedel und Seifriz in Deutschland Musik. Faminzin war als Kritiker und musikalischer Schriftsteller in St. Petersburg thätig; er übersetzte die »Harmonielehre« Richters ins Russische, ebenso die »Allgemeine Musiklehre« von Marx, sowie die »Modulationslehre« von Dräseke. Als Komponist ist Faminzin aufgetreten mit Klavierwerken, mit einer russischen Rhapsodie für Violine mit Orchester, mit drei Streichquartetten, einem Klavierquartett und mit der symphonischen Dichtung »Der Zug des Dionysos«. Faminzin ist auch Herausgeber von russischen Volksliedern.

Anton Rubinstein, geb. am 28. November 1830 in Wechwotynetz bei Jassy, gest. am 20. November 1894 in Peterhof, wurde, da sein Schaffen mehr einen unviversellen als national-russischen Charakter trägt, in Band V, Seite 74 ff. besprochen. Wohl kommt A. Rubinstein als Tondichter für Rufsland in Betracht durch seine Oper »Die sibirischen Jäger«, »Der Kaufmann Kalaschnikoff«, »Dmitri Donskoi«,

durch das Orchesterwerk »Iwan IV.«, durch viele russische Lieder, sowie durch seine Opern »Dämon«, in welcher die russische Oper in einer selbstbewufsten Entwicklung erscheint. Aber ebensowenig wie Glinka, kann Rubinstein den Einflufs seiner deutschen musikalischen Heimat verleugnen, denn er ist durchsetzt von Elementen deutscher Musik. Gleichwohl tritt das eigentümlich russisch-nationale Wesen im »Dämon« ungleich eigenartiger hervor, als in der Glinkaschen Oper »Das Leben für den Zar«. In dieser Oper, die als das reifste Produkt Rubinsteinschen Schaffens anzusehen ist, ist er ein echter Romantiker, der auf das Empfindungsleben zurückgeht, wie es aus den Volkssagen emporquillt. Aber nicht sind es hier die schwermütig eintönigen Musikgebilde des Kleinrussen, die seine mächtig gärende Empfindung anregen, sondern die russisch-orientalische Welt ist hier das Empfindungsgebiet Rubinsteins.

Sein Bruder Nicolai Rubinstein, geb. 1835, lebte in Moskau als hervorragender Pianist und geschätzter Klavierlehrer, und ist als Komponist von kleineren Klavierwerken zu erwähnen. (Siehe über denselben: Emil Sauer, »Meine Welt«, 1901.)

Alexander Werstowski, geb. 18. Februar 1799 in Moskau, lebte daselbst als Kaiserlich russischer Musikinspektor und starb 1862. Werstowski ist Komponist der Opern »Askolds Grab« und »Pan Twardowski«, sowie von anderen Werken.

Modest Petrowitsch Mussorgski wurde 1839 in Toropez geboren und ist Komponist vieler Lieder, sowie der Oper »Lorris Godunow«.

Nikolaus Zaremba war ein Schüler von Marx.

Wie heifsen die bedeutensten Instrumentalvirtuosen Rufslands im 19. Jahrhundert?

Der Violoncellist Karl Davidoff (Direktor des kaiserlich russischen Konservatoriums für Musik und Komponist zahlreicher Violoncellowerke, Kammermusiksachen, Liedern, der symphonischen Dichtung »Die Gaben des Terek«, sowie einer Oper), der Schüler Davidoffs auf dem Violoncello

Alexander Werschbilowitsch, die Violinspieler Besekirski und Brodski, die Klaviervirtuosen Letzschetizki, Friedheim und Siloti, sowie die Pianisten Essipoff, Terminski, Vera Timanoff, Lütschg u. a. m.

Wer ist der Komponist der russischen Nationalhymne?

Alexis Lvoff, General und Adjutant des Kaisers, geb. 1799 in Reval in Esthland, gest. 1870 in St. Petersburg.

Wie heifsen die hauptsächlichsten russischen Musikschriftsteller?

Ulibischeff, Youry von Arnold, Seberra, Cui, Ssolowieff und Faminzin.

Wie heifsen die hauptsächlichsten Protektoren der Musik in Rufsland?

Fürst Galitzin, geb. 1825, dessen Vater, dem Beethoven seine letzten Streichquartette widmete, Fürst Wielhorski-Fürst Yussupoff, Grofsfürstin Helene und Anton Rubinstein.

Wie heifsen die besonderen Förderer klassischer Tonkunst in Rufsland?

Anton und Nicolai Rubinstein, Michael Asantschewski, Karl Davidoff und Wasil Safonoff.

Wie heifsen die Komponisten der jungrussischen Tonschule?

S. Tanéiew, A. Liadow, A. Gretschanoff A. Glasunoff. A. Kopylow, N. Sokolew, Ssolowieff, Arendski, Ilinsky, W. Rebikoff,

Über russische Musik und besonders über die aufserhalb Rufslands noch so wenig gekannte russische Oper schreibt der französische Musikschriftsteller Camille Belleigue folgendes: »›Das Leben für den Zar‹ und Russlan und Ludmilla‹ von Glinka, ›Boris Godunow‹ von Mussorgski. und ›Sniegurotschka‹ von Rimski-Korsakoff bestätigen in einem Zeitraume von fünfzig Jahren die Beharrlichkeit und das Anwachsen von zwei gewissermafsen zusammengehörigen und einander ergänzenden Elementen, — das nationale und das populäre Element. Die russische Musik scheint geteilt zwischen der Vaterlandsliebe und der Liebe zum Volke. Wohl besitzt sie auch noch andere Eigenschaften, aber keine,

die so auffallend und eigenartig wären, die sich so rasch dem Geiste aufdrängen und den ersten Eindruck beherrschen, den sie auf uns machen. ›Vor allem ist es notwendig, die nationale Wahrheit zu erkennen, vor ihr müssen wir uns beugen.‹ Diesen Ausspruch Turgenieffs könnte man der Geschichte der russischen Musik als Motto voransetzen. Jahrhunderte hat sie gebraucht, um sich zu entwickeln. Sie ist gemeinhin der Wahlspruch aller modernen Komponisten Rufslands. Borodin nennt seinen ›Prinz Igor‹ eine nationale Oper, welche nur für uns Russen Interesse haben kann, die wir unseren Patriotismus an den Quellen unserer Geschichte selbst zu stählen suchen und die wir es lieben, den Ursprung unserer Nationalität auf der Bühne wieder aufleben zu lassen. ›Wir Russen‹, sagt er an anderer Stelle, ›wir Talglicht- und Eisbärenvertilger, wir waren zu lange für das Ausland nur Konsumenten, um bei ihnen als Produzenten etwas zu gelten.‹ Das Vorurteil gegen russische Produktion ist ganz besonders in Sachen der Kunst sehr grofs und schwer zu entkräften. Es gehört Geschmack dazu, die Schönheit und Eigenart russischer Kunst richtig zu schätzen, Mut, um die Vorurteile zu besiegen, und Geist, um es in richtiger Weise zu thun. In Rufsland hat sich das russische Ideal nur langsam herausgebildet. Abwechselnd begeistert für deutsche, italienische und französische Musik und mitunter auch für alle zu gleicher Zeit, hat es zwei Jahrhunderte lang nur fremdem Sange gelauscht.

Peter der Grofse unterhielt an seinem Hofe einen Kosakenchor. Die Zarinnen Anna, Elisabeth und später Katharina II. erbaten, ja verlangten von ihren italienischen Musikern Opern über russische Süjets und mit russischem Texte. Fomine (der Komponist des Müller [1785]) und nach ihm Cavos, Titow, Verstowsky, befreiten nach und nach das russische Genie von fremden Einflüssen, dann kam Glinka und vollendete diese Befreiung. Ich will nicht sagen, dafs in dem ›Leben für den Zar‹ dieses Genie nur noch allein herrschend sei, aber entschieden ist es das stärkere Element in ihm.

Es giebt Meisterwerke, die höher stehen als ›Das Leben für den Zar‹, aber ich kenne keines, das ebenso national wäre, das mit ebensoviel Gröfse die Idee des Vaterlandes repräsentiert, dem es angehört. Keine Oper ist italienisch, deutsch oder französisch mit gleicher Innigkeit und Macht, wie diese russisch ist. Was z. B. könnte Italien diesem Glinkaschen Werke gegenüber stellen? Vielleicht eine seiner ernsten Opern, und welche? Oder eine komische Oper, wie den wunderbaren ›Barbier‹ mit seiner italienischen Musik, seinem spanischen Süjet und seiner französischen Komödie? Wo sollen wir die Ähnlichkeit oder die vollkommene Darstellung Deutschlands suchen?

In den französischen Legenden des ›Lohengrin‹, ›Tristan‹ oder ›Parsifal vielleicht? Oder in dem fernliegenden Mythos der ›Nibelungen ? Deutschland, wird man einwerfen, hat nicht auf Wagner gewartet, um sich auf sich selbst zu besinnen; ich weifs das, und ich vergesse keineswegs den unvergleichlichen ›Freischütz‹. Aber ich kann doch nicht umhin,

in diesem echt deutschen Meisterwerke Webers mehr noch das Land und die Natur wiederzufinden als gerade die deutsche Nation als solche. Und die Franzosen endlich, was besitzen sie wirklich Eigenartiges? Und die Werke, die wirklich absolut ihr Eigen sind und von ihnen stammen, in welcher Art gehören sie ihnen? Ich glaube, daſs diese Eigenart mehr im Äuſseren, in der Form liegt, als im Inhalt; mehr durch Talent und Stil als durchs Herz sind sie national.

Hingegen ist für die Russen nach ihrem eigenen Bekenntnis ›Das Leben für den Zar‹ die patriotische, die heilige Oper. Wenn sie in gewisser Hinsicht den Opern von Auber, Meyerbeer und Halévy gleicht, so unterscheidet sie sich in anderen und zwar den edelsten Gesichtspunkten doch ganz wesentlich von ihnen. Lesen wir z. B. die letzte Scene, wo der Zar, für dessen Heil ein Bauer sein Leben lieſs, feierlich in Moskau einzieht und vor der Leiche seines Lebensretters sein Haupt entblöſst. Scheinbar gleicht dieser Aufzug all jenen zahllosen Beispielen aus der französischen Groſsen Oper, von der ›Jüdin‹ bis zum ›Propheten‹. Bei genauerem Hinschauen bemerken wir hier aber etwas viel tiefer liegendes: Dieser Zug ist nicht irgend ein gleichgültiger, er birgt nichts Fremdes in sich. ›Für Gott, für den Zaren, für das Vaterland!‹ wie man auch von der letzten Scene in ›Michel Strogoff‹ sagte. Die wunderbare Oper schlieſst ebenso wie das volkstümliche Melodram über diesem dreifachen Bekenntnis, welches idealisiert und verherrlicht ist durch die Musik. Alle Gröſse ist hier feierlich bekannt, sowohl die des Volkes als ihres Herrschers, und über beiden die Gröſse Gottes. Es mag vielleicht schönere Schlüsse geben, aber in der Geschichte des lyrischen Dramas ist selbst unter den schönsten keiner, der diesem ähnlich wäre. Auch ›Wilhelm Tell‹ schlieſst auf seinen letzten Seiten mit einer patriotischen Apotheose, aber wer wollte diese beiden Finale vergleichen? Das eine ist gewissermaſsen kosmopolitisch: Die Befreiung der Schweiz wird in einer französischen Oper von einem italienischen Musiker besungen. In dem anderen ist alles national, das erste Meisterwerk der russischen Musik hat auf einer russischen Bühne den Triumph eines Zaren zum Ausgangspunkt, welchem der Heldenmut eines seiner Unterthanen seine Hauptstadt Moskau, die Mutter des heiligen Ruſsland, gerettet hat. Die russische Musik braucht nicht zu befürchten, daſs, wenn sie national oder patriotisch bleibt, sich verlieren oder sich wiederholen würde: sein Reich ohne Grenzen umfaſst Länder und Völker ohne Zahl. Von wie weit her auch Klänge sein Ohr treffen mögen, ein Russe kann immer sagen, sie sind mir fremd aber sie sind mir nicht unbekannt. Meine Seele fühlt etwas diesen fremden, vielleicht wilden Seelen Verwandtes, und der Wind trägt mir ihre Klagen über Tausende von Meilen herzu.

Und wir erweitern gern diese unbestimmten Grenzen, und es gefällt uns, daſs wir ein finnisches Lied ebenso wie einen asiatischen Reih'n russisch nennen können, und daſs die oftmals so scharf und eng begrenzte Schönheit einer nationalen Kunst sich derart im Unendlichen, im Raume und in mysteriösen Fernen verflüchtigt.

Diesen Charakter der Gröfse, der Unendlichkeit, finden die Russen in ihrer Natur wieder, in ihren Landschaften, ebenso wie in ihrem Vaterlande, und die Musik bringt ihn immer wieder zum Ausdruck. Sie singt von der Steppe, die ausgedehnter ist als unsere Ebenen, von den Strömen, neben denen unsere Flüsse nur Bäche scheinen. Bei der Stimme Sabinines im ersten Akte des ›Lebens für den Zar‹ fühlt man den Frühling und seine feuchte, milde Luft sich ausbreiten über die ganze Erde und über alle Gewässer; in ›Rufslan und Ludmilla‹ scheint das Arioso des Ratmir von einem Händel des Orients zu stammen. Hehres Nachtbild einer der schönsten ›Nächte‹, die die Musik kennt, und sie hat deren so wunderbare! Eine Nacht, die herabzusinken scheint, ernster noch als die unsere, von einem Himmel noch ferner, noch tiefer als der unsere.

Dieses russische Genie, wenn es sich auch vollkommen in nationalen Formen und Formeln abschliefst, hat doch immer das Streben, seine Grenzen auszudehnen. Glinka vereint in der Polonaise und hauptsächlich in der düsteren und feierlichen Mazurka seiner Oper mit dem Lokalrhythmus die Innere dramatische Bewegung. Er versucht, was Chopin fast in der gleichen Epoche mit weit mehr Glanz und Poesie, und hauptsächlich mit weit mehr Phantasie vollendete; er erhöht und verallgemeinert, und aus der Musik eines Volkes, einer Rasse, bildete er die Musik der Menschheit.

Überspringen wir jetzt einen Zeitraum von vierzig oder fünfzig Jahren. Wir finden die russische Musik ihrem Vaterlande noch immer treu. Sie besitzt jetzt noch eine zweite nationale und historische Oper, deren Held ein Zar ist: ›Boris Godunow‹ von Mussorgski. Aller Einflufs von aufsen ist hier verschwunden. Von aller fremden Vegetation befreit, bringt der russische Boden nur seine eigenen Blumen, seine eigenen Bäume, aber auch seine eigenen Dornen hervor. Am Abend der ersten Aufführung von ›Boris Godunow‹ im Jahre 1874 flog ein Kranz auf die Bühne mit folgender Inschrift: ›Das ist Geschichte! wahre Geschichte, die Auferstehung des Lebens!‹ Diese Inschrift ist Wahrheit. In ›Boris Godunow‹, dem nichts gleicht, ist die Musik ganz Kraft, mitunter brutale, mitunter himmlische Kraft, aber immer unwiderstehlich. Beim Durchlesen dieser Partitur empfindet man etwas wie einen leidenschaftlichen Rausch, ein Zauber, unter dem wir leiden, ergreift uns. Es giebt nichts, was so ungleich oder uneben wäre, nichts, was das Ohr so beleidigt und zerreifst, wie jenes Trinklied im zweiten Akte. Das rauhe Schusterlied des Hans Sachs in den Meistersingern würde den Eindruck eines geistlichen Liedes machen neben diesen Couplets, fast möchte ich sagen, neben diesem trunkenen Schluchzen. Es liegt etwas Unerhörtes in diesem beispiellosen, aber nicht unverzeihlichen Stile, in diesen schlecht gezeichneten, aber tief eingravierten Zügen, in diesen fürchterlichen Schlägen, die den Kopf vernichten, aber das Herz erschüttern. Es ist ein eigentümlicher Moment in der Kunst, wenn der Anteil unserer Sinne derartig beschränkt, ihr Recht verkannt und ihr Behagen geopfert wird. Aber welche Gewalt man ihnen auch anthut, sie verzeihen immer, sobald das Genie ihnen diese Macht aufdrängt,

im Namen der Wahrheit und des Lebens. Und diese Wahrheit und dieses Leben bemüht sich die russische Musik loszulösen von der Geschichte. Oft kann man beobachten, wie die Lehren durch die Werke verleugnet werden. Hier eines der auffallendsten Beispiele. Wir alle wiederholen, seit Wagner uns dessen versichert hat, dafs das lyrische Drama hinfort nur aus der Legende schöpfen kann, dafs aufserhalb derselben alles nur zufällig und vorübergehend sei, dafs nur sie allein der Musik das dieser notwendige ewige Element, ›das rein Menschliche, bieten könne, kurz, dafs die sogenannte historische Oper tot sei. Und nun kommt ein Unbekannter, ein Barbar, und belebt und erneuert sie, und mit welchem Hauche, und mit welchen Händen! Lesen wir die epischen stellenweise entsetzlichen Scenen in ›Boris Godunow‹, das Erscheinen und den Tod des Zaren Boris, die letztere besonders, wo die Menge — eine wilde, rohe Menge — sich hinter dem falschen Zaren Demetrius einherwälzt und ihn zum Herrscher ausruft, während ein Idiot, der allein am Wege sitzen bleibt, weinend das Elend und das Ende des Vaterlandes besingt. Wenn wir all diese Scenen lesen, dann sehen wir, welche Rolle die Geschichte, die nationale Geschichte noch heute in dem lyrischen Drama zu spielen vermag, und wir werden entscheiden können, ob nur die Legende imstande ist, der Musik wahrhafte Schönheiten und allgemein gültige Lehren einzuflöfsen.

Ebenso, und vielleicht noch mehr als national, ist die russische Musik volkstümlich. Sie hat viel aus dem Volke geschöpft und hat ihm viel wiedererstattet. In seiner Analyse des russischen Romans erzählt M. de Vogüé ein von ihm sehr hübsch als ›köstliche Tollheit‹ (belle folie) bezeichnetes Erlebnis von Alexis Tolstoi: ›Eines Tages hatte der Dichter der Frau seines Herzens einige Verse versprochen; es gelang ihm aber nichts, was traurig und schön genug wäre. Da erinnert er sich eines Kirgiesen, den er auf einer Reise jenseits des Urals, in der Orenburger Steppe angetroffen hatte; einer jener Kameltreiber, die aus einer langen Rohrflöte ihre alten asiatischen Weisen ertönen lassen. Tolstoi schrieb, dafs man ihm diesen Mann vom anderen Ende des russischen Reiches sende; dann schickte er ihn zu der Frau, die ihn um ein Gedicht gebeten hatte, und liefs ihn vor ihr spielen. Er wufste, das all seine Kunst nicht jenem Sange gliche, an dem soviel Seelen und soviel Jahrhunderte gewirkt hatten.‹

In Rufsland mehr als irgendwo anders haben die Seelen und die Jahrhunderte die Lieder geschaffen. Die Seelen der Bauern und der Leibeigenen, der Unbekannten und Elenden; aller jener, die ein grofser russischer Romanschriftsteller bald die armen Leute, bald die Gedemütigten und Geschädigten nennt. Seelen, voller Glauben, Betrachtung und Melancholie; Seelen, die mehr träumen als denken, und deshalb singen und Melodien erfinden. Die Legende hat das Andenken an jenen Stavre erhalten, eine Art Troubadour des Mittelalters, welcher die Weisen von Konstantinopel und Jerusalem kannte. Seine Art ist nicht ausgestorben, und auf den grofsen Strafsen Rufslands, in seinen Wäldern und Ebenen begegnet man noch immer jenen Kalieki-Perekhojie,

die den Dichter, Sänger und Bettler in ihrer Person vereinigen. Auf den Messen und öffentlichen Plätzen, sowie vor den Thüren der Kirchen, sei es, dafs sie wallfahrten nach den heiligen Orten, oder dafs sie von den heiligen Gnadenquellen zurückkehren, immer hört man sie betteln und singen. Sie singen von den Vorfahren, von den Helden und Heiligen; hauptsächlich aber besingen sie ihren Schutzpatron Johann Chrysostomus, den ›Heiligen mit dem goldenen Munde‹. Aber in all dieser russischen Musik wird man immer wieder das Genie des Volkes entdecken; die Schönheit dieser Kunst kommt von unten. Schon in alter Zeit vervollständigten die Herren ihre Orchester aus ihren Bauern, und die Reichen hatten recht, wenn sie ihren Besitz nicht nach Rubeln, sondern nach Seelen rechneten, denn die Seele war es, welche die Leibeigenen in ihren Tönen dahingaben, wenn sie für ihre Herren sangen. Und so fand allmählich diese Seele als bescheidenes aber köstliches Element Eingang in ein Werk und in ein Mysterium des Schönen. Sie schufen eine Kunst, und diese gab ihnen ihre Seele wieder, idealisiert in einem höheren Leben als das dieser Armen hienieden. So finden wir sie denn jetzt alle wieder, verherrlicht für ewige Zeiten in ewig bewunderten Werken. Sei es bei der Hochzeit von ›Rufslan und Ludmilla‹, sei es im Palast des Zaren in ›Sniegurotschka‹, oder in ›Boris Godunow‹ auf dem Wege des Boris oder des Dimitri, überall erklingen jene eigenartigen köstlichen Weisen, von geheimnisvollen heiligen Rhapsoden psalmodiert. Wie grofs auch der Herr sein möge in dem ›Leben für den Zar‹, er ist nicht so grofs wie der Diener. Die Rolle des Iwan Sussanine ist wundervoll, nicht nur vom nationalen Gesichtspunkte aus, sondern mehr noch vom volkstümlichen. Ich weifs nicht, ob er mehr rührt durch seine Gröfse oder durch seine Bescheidenheit, mehr durch seinen Heldenmut, der freudig sein Leben läfst, oder durch die unfreiwillige, aber empfundene und leise eingestandene Angst des armen Mannes, der sich vor dem Tode fürchtet. Man mufs diese Doppelnatur in der Hauptscene des Dramas studieren, wo, gedrängt durch die Feinde seines Herrn, die er in edler Absicht verriet, Iwan das Geständnis hinauszuschieben sucht, welches ihre Wut, deren Opfer er sein wird, entfacht. Accente der Begeisterung und der Gutherzigkeit wechseln hier mit einander; heldenmütige und angstvolle Melodien, die ganze Seele eines Märtyrers entflieht den zitternden Lippen. Das ist wahrhaftiger Realismus, volkstümlich und absolut russisch, und wenn der Raum nicht zu beengt wäre, so möchte ich ihn hier in Beispielen aus der Musik vorführen, die ebenso grofs, ebenso herrlich, ebenso rührend wären wie in den Romanen von Tolstoi und Dostojewski. Iwan Sussanine ist der treue, prächtige Bruder des Plato Karatcjef, des Gerassim und so vieler anderer, Kleiner wie Grofser.

Seinesgleichen begegnet man auch in dem ›Boris Godunow‹ von Mussorgski. Hier singen die Bettelmönche, die Pilger, die Betrunkenen, die Gastwirtin und Niania, die Amme des kleinen Zarewitsch Feodor und seiner Schwester Xenia. Hier besonders, im ersten und im letzten Aufzuge, hier lebt das Volk, wie es niemals noch in der Musik gelebt

hat. In keiner Oper, weder in ›Lohengrin‹ bei der Ankunft des Schwanes, noch in den ›Meistersingern‹ bei dem Tumult im zweiten Akte ist die Volksmenge mit dieser hier vergleichbar, weder hinsichtlich ihrer Masse, noch ihrer Macht, noch ihrer Fruchtbarkeit. An den Ufern der Schelde wie in den Strafsen Nürnbergs zerteilt, zerstreut sich die Menge; aber vor dem Kreml und auf der Strafse nach Moskau, ob sie nun fleht, ob sie ihren Beifall kund giebt oder droht, die zagende oder empörte Menge giebt sich immer gewifsermafsen ganz, ihre ganze Masse und ihre ganze Macht. Ihr Wogen bildet Wirbelwinde, die über Abgründe dahinsausen; jede ihrer Bewegungen ist ein Stofs, denen des Windes oder des Meeres vergleichbar. Und wenn diese Menge sich vorübergewälzt hat, während die ungewisse und armselige Klage des Blödsinnigen noch im Schmutze der Strafse dahinzieht, dann fühlt man, dafs die russische Musik wahrhaft national und volkstümlich ist, denn sie singt hier die Schmach und das Unglück des Landes ebenso, wie sie an anderer Stelle den Ruhm und die Ehre desselben singt, durch den Mund des elendesten seiner Bauern.«

So denkt ein Russe über die Musik seines Vaterlandes, und wenn wir die beiden grofsen Pflanzstätten für Musik, die Konservatorien in St. Petersburg und Moskau, in ihrem Wirken betrachten, müssen wir zugeben, dafs russische Musik ein Faktor im Musikleben der Gegenwart allerbedeutendster Art geworden ist und wir noch viel von ihr zu erhoffen haben. In St. Petersburg wirkt als Vorstand des Konservatoriums der Deutsch-Russe August Bernhardt, ein Mann von feiner musikalischer und reicher allgemein wissenschaftlicher Bildung, als Nachfolger Davidoffs. Der Direktor des Moskauer Konservatoriums für Musik ist W. Safonoff, der zugleich auch als Dirigent der dortigen Konzerte der kaiserlich russischen Musikgesellschaft wirkt. Derselbe studierte unter A. Rubinstein und Louis Brassin, ist ein gewandter Pianist und als genialer Orchesterchef zu schätzen, als ein Mann von hoher Intelligenz und einem impulsiven Wesen und so recht berufen, die Werke seiner Landsleute Tschaikowski, Rimski-Korsakoff, Glasunoff, Arendski, Ilinski u. a. m. in mustergültiger Weise zu interpretieren. Als Präses steht der kaiserlich russischen Musikgesellschaft der berühmte Komponist Cesar Cui vor, der in lebendigster Weise für die Entwicklung der Tonkunst seines Vaterlandes thätig ist.

Das charakteristische Wesen der russischen Musik erscheint mir in dem zu liegen, was der Russe in Worten nicht aus-

sprechen darf. Man findet in den Werken der Jungrussen Urwüchsigkeit, keckes Umstürzen der hergebrachten Gesetze, grofse Begabung für natürlichen Kontrapunkt und Polyphonie, sowie für das Dekorative in der Musik, das ist glänzende Instrumentation. Trockene Abstraktionen ist dem Russen in der Musik fremd, die poetische Stimmung ist der Untergrund derselben, die uns bald wilde Ekstase, bald aufgewühlte Leidenschaften und glühenden Wonnerausch schildert. Bei der grofsen Liebe des Russen für Musik und bei dem grofsen Reichtum der Erfindung und Begabung seiner Tondichter, bei der echt musikalischen Volksseele dieses Volkes sieht die russische Musik jedenfalls noch einer interessanten Entwicklung entgegen.





Böhmen.

Wo ist der Ursprung der Böhmen (der Czecho-Slaven, der Mähren, Slovenen) zu suchen?

Im Tatragebirge.

Welches ist das älteste Denkmal böhmischer Musik?

Die Sage vom Sänger Lumír. (Aus der Königinhofer Handschrift geht hervor, dafs Lumír in den ältesten Zeiten das Vorbild aller Sänger war. Lumír ist demnach der böhmische Orpheus. Neben Lumír erwähnt die Königinhofer Handschrift noch den Sänger Záboj. Es heifst in der erwähnten Handschrift:

»Aj du Záboj singst vom Herzen zu Herzen, aus innerem Leide singst du dein Lied gleich dem Lumír, der mit Wort und Sang den Vysehrad und alles Land rührte.« Beide Sänger gehörten wohl der grauen Vorzeit an; ihre Melodien waren gesungene Reden und entbehrten, wie die Melodien aller früheren Völker, der Mannigfaltigkeit. Wie man im Altertume die Psalmen singend recitierte, so waren auch die Weisen dieser Sänger eine Art Sprechgesang, auf den jedes Volk gekommen ist. Bei einem böhmischen Kinderspiele »Křepelička« soll sich noch eine solche Melodie erhalten haben.

Wann soll die Molltonart in die böhmischen Lieder gekommen sein?

Zu jener Zeit, als mit dem Katholicismus römischer Sang nach Böhmen gelangte.

Wie heifst einer der ältesten Gesänge Böhmens?

Das St. Adalbertslied, befindlich in der letzten Ausgabe des »Kanonical do tiséc pisni«, 1764, und von W. Ambros in seinem Werke »Der Dom zu Prag« veröffentlicht. (Das Adalbertslied bekundet einen tiefen Sinn der Böhmen für Musik und Gesang. Bei allen grofsen Volksanlässen wurde das Adalbertslied gesungen, das bei aller Einfachheit als

eine vollendete Melodie erscheint, so z. B. bei der Wahl des Fürsten Spytihněv II. (1055), im Kampfe als Otakar über Béla siegte; schon bei Einführung des Bischofs Ditmar (973) soll diese alte Melodie in Prag erklungen sein.

Wie wurden nach Einführung des Christentums in Böhmen geistliche Lieder begleitet?

Mit Blasinstrumenten. (Nach den Zeugnissen Cosmas, des ersten böhmischen Chronisten [gest. 1125] wurde der Herzog Břetislav II. 1092 bei seinem Einzuge in Prag mit Pauken und Trompeten empfangen.)

Wie hiefs der älteste böhmische musikalische Verein?

Der Verein der Chorsänger.

Wann entstand in Prag der Verein der Chorsänger?

Im Jahre 1195, zur Zeit des Prager Bischofs Heinrich.

Wann kamen die römischen Hymnen und Lieder nach Böhmen?

Am Ende des 12. und Anfange des 13. Jahrhunderts. (Die römischen Gesänge waren rückwirkend auf den böhmischen Gesang, denn es wird gesagt, dafs das, was Schwermütiges, Ernstes und Elegisches in böhmischen Gesängen ist, von der Einführung der römischen Hymnen seinen Ursprung hat.)

Welches Lied ist neben dem St. Adalbertsliede ein altes Denkmal böhmischen Gesanges?

Das St. Wenzelslied, welches aus dem 13. Jahrhundert stammt.

Wann durften römische Hymnen in die böhmische Sprache übersetzt und auf solche Weise gesungen werden?

Vom 12. bis zum 15. Jahrhundert vollzog sich dieser Prozefs. (Die Verbindung natürlicher Anlagen der Böhmen für Musik mit der Pflege des lateinischen Choralgesanges gab dem böhmischen Gesange einen ausdrucksvollen Charakter, der später, und zwar im 15. Jahrhundert, in glänzender Weise zum Ausdruck gelangte.)

In welches Jahrhundert fällt die Entstehung der Lieder der Hussiten und böhmischen Brüder?

In das 15. Jahrhundert.

Wer waren die böhmischen oder mährischen Brüder?

Die böhmischen oder mährischen Brüder waren die Mitglieder einer Religionsgesellschaft, die sich in der Mitte des 15. Jahrhunderts aus den Überbleibseln der strengen Hussiten zuerst in Prag bildete.

Wer rief die meisten dieser Lieder der Hussiten und böhmischen Brüder ins Leben?

Johann Hufs, dessen Wirksamkeit ins 14. und 15. Jahrhundert fällt, ist als Liederdichter und Komponist von Liedern zu nennen. Von Hufs rührt die Melodie zu »Stála matka Žalostiva«. Mit Absicht ist in diesen Liedern jeder heitere Ton vermieden, und man sieht an denselben so recht, dafs Lebensverhältnisse und Umstände am Charakter der Geistesprodukte der Menschen teil haben. Zu den schönsten Liedern der böhmischen Brüder gehören: »Proč tak náramně truchlés« (»Warum trauerst du so sehr?«), »Má duše se nespouštej« (»Lafs, o meine Seele, nicht ab«), »Kdož jste boži bojovnici« (»Ihr, die ihr Gottes Kämpfer seid«). Vollendung der Form, sowie wertvoller Inhalt zeichnen die Lieder der böhmischen Brüder aus. (Viele Lieder der böhmischen Brüder zieren die evangelischen Gesangbücher, und Dr. Martin Luther erkannte ihren Wert, indem er die Melodien für seinen Gottesdienst heranzog und denselben entsprechende Texte unterlegte. Michael Weifse und Joh. Horn [letzterer als Oberbischof der böhmischen Brüder, 1547] haben gröfsere Sammlungen der Gesänge der böhmischen Brüder ediert.)

In welche Zeit fällt die Einführung der chromatischen Halbtöne?

In die Zeit Karls IV. (1346—1378). Als ausübende Musiker aus dieser Zeit sind berühmt geworden: Die Trompetenbläser Welík und Bernhardt, sowie der als Autodidakt ausgezeichnete Ritter Dalibor von Kozojed, der vom Böhmervolke gleich wie Lumír zu Böhmens Orpheus erhoben wurde.

Welcher Kaiser mufs ganz besonders als Gönner und Beschützer der Tonkunst genannt werden?

Kaiser Sigismund; derselbe gründete 1437 mehrere Stiftungen an der Theinkirche in Prag.

In welchem Jahrhundert erscheint auf dem Boden von Böhmen der mehrstimmige Kunstgesang?

Im 16. Jahrhundert. (Die Cantionale des 16. Jahrhunderts enthalten eine Menge mehrstimmiger Gesänge, die meistens aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sind.)

Bei welchen Männern des 16. Jahrhunderts finden sich die verdienstlichsten Denkmäler mehrstimmigen Kunstgesanges vor?

Bei Trojan und Rychnovský. (Pfarrer Johann Trojan [Turnovský] komponierte fast alle klassischen Gesänge einmal für Männerstimmen, sodann für Sopran und Alt. Von ihm sind auch Responsorien für 5 und 6 Stimmen. [Siehe Cantional der Orgelschule in Prag, sowie das Cantional des Prager Stadtarchives.] Trojan verlieh bereits jeder Stimme selbständigen Gesang, liefs Stimmen sich kreuzen und wandte die Imitation an. — Georg Rychnovský, Kantor und Chorregent in Chrudim, war vortrefflicher Sänger, Orgelspieler und Komponist. Von seinen Zeitgenossen wurde Rychnovský als »Musicus celeber« betitelt. Von ihm sind besonders »Adventlieder« bekannt geworden.

Welche Musiker Böhmens sind aus dem 16. Jahrhundert noch nennenswert?

Fayt (gest. 1551), Lehrer und Rektor zu Ceský Brod. Als Lautenschläger war berühmt Johann Vencálek. Von Georg Kropac erschienen 1548 in Venedig Messen. Von zeitgenössischen Dichtern wird Johann Simonides (gest. 1587), Musikdirektor in Kuttenberg, als grofser Musiker besungen. Aufser diesen sind noch als bedeutende Musiker zu verzeichnen: Joh. Pašek von Prat, Arnold Schluck, Joh. Mathiolus von Vodňan, M. Strejček (genannt Patercalus), Wenzel von Radkova und Wenzel Rychnovský.

Wie sah es mit der Tonkunst unter der Regierung Rudolfs II. aus?

Die Regierung Rudolfs II. sah einen grofsen Aufschwung in Bezug auf Musik in Böhmen. Die berühmtesten Künstler

Europas zog dieser Fürst, wenn auch nur auf kurze Zeit, an seinen Hof. Er machte die Böhmen mit den Künsten anderer Völker bekannt, besonders mit Musik und Malerei. Am Hofe Rudolfs II. befanden sich Künstler aus Italien, Spanien und aus den Niederlanden, so z. B. den Niederländer Filip de Monte (geb. 1521 in Mecheln), Komponist vieler Madrigale, lebte in Prag als Kapellmeister. Jakob Regnard, geb. in Flandern, gest. 1600 oder 1604 als Vicekapellmeister, Komponist von Messen, Motetten und Liedern. Zacharias Liberalis aus Treviso, Komponist von Vesperpsalmen für 8 und 12 Stimmen, welche bei Willer in Prag erschienen. Karl Layton, ausgezeichneter Orgelspieler und Komponist in Prag. Jakob Händ'l (Jacobus Gallus), geb. 1550, gest. 1611, wirkte ebenfalls mehrere Jahre als bedeutender Kirchenkomponist in Prag. (Seine Vesperpsalmen befinden sich in der Prager Orgelschule.) Joh. Leo Hafsler, als Orgelspieler und Komponist seiner Zeit berühmt, studierte in Venedig unter Gabrieli, wurde in Nürnberg 1564 geboren, stammte aber von böhmischen Eltern. Wie sehr in dieser Zeit die Künstler in Ehren standen, beweist der Umstand, indem Kaiser Rudolf II. den Organisten Leo Hafsler in den Adelstand erhob und dem Posaunisten der Domkirche zu Prag, Andreas Gruber, im Jahre 1593 als Anerkennung seiner Verdienste ein Familienwappen verlieh.

Welches sind die Hauptdaten in Bezug auf Musik in Böhmen im 17. Jahrhundert?

Der Anfang des 17. Jahrhunderts sah in Böhmen ein reges Musikleben. 1616 bildete sich in Prag das »Collegium musicum«, ein Musikverein, der namentlich musikalische Übungen im Chorgesange (Motetten, Madrigale und andere Chorwerke) zum Zwecke hatte. Die Zahl der Mitglieder war zwölf. Alle vierzehn Tage war Zusammenkunft, die etwa drei Stunden dauerte. Auch fremde Künstler wurden herbeigezogen, aber Instrumente nahmen nur eine begleitende Stellung ein.

Wodurch wurde im 17. Jahrhundert der Musikentwicklung in Böhmen ein grofser Hemmschuh angelegt?

Durch den dreifsigjährigen Krieg.

Welche Tonkünstler bringt das 17. Jahrhundert in Böhmen hervor?

Christoph Harant v. Polžic, war Schriftsteller und Komponist und fiel 1621 durch Henkershand. Harant war auf mehreren Instrumenten tüchtig und glänzte auch als Sänger. Von ihm unter anderem eine sechsstimmige Messe im Palestrinastile, welche er im Franziskanerkloster in Jerusalem geschrieben hatte. Lucas Cíbulovský, Komponist von Offertorien (1617), Gradualen u. s. w. Andreas Fromm, theoretischer und praktischer Musiklehrer; Georg Metzel (1624—1693), von ihm: »Vesperae camerinae«, sowie das »Sacrum canonicum«. Der Kirchenkomponist August Pfleger; Mažak edierte im Jahre 1650 zwölf Bücher Messen; Andreas Hammerschmidt, einer der gröfsten Kontrapunktisten seiner Zeit. Von ihm die Choräle »Meinen Jesum lafs ich nicht« und »Ach, was soll ich Sünder machen«, aufserdem Fest-, Bufs- und Danklieder (1659), Zeitandachten (1671), sowie Motetten und Messen. Sixt von Lerchenfels, Kirchenkomponist; Franz Biber, einer der gröfsten Violinspieler und Komponist für sein Instrument, schrieb Sonaten und Kirchensachen. Als Lautenist war Graf Losi (1638) berühmt; als Organisten genossen grofsen Ruf: Adam Michna von Otradovic und Bratkovsky.

Hervorzuheben im 17. Jahrhundert ist Wenzel Karl Holan (Rovensky) durch die Herausgabe eines umfangreichen Gesangbuches, das den Titel »Kaplekralovska« führte. Es ist dieses Werk ein Spiegel der Musikzustände und des Geschmackes jener Zeit. Ferner ist aus dem 17. Jahrhundert aus Böhmen zu bemerken, dafs die Instrumentation in diesem Jahrhundert einen Aufschwung nimmt. (N. Christendel wird als tüchtiger Klavierverfertiger genannt um das Jahr 1686; Artmann, Capricius und Arnold als Orgelbauer; als Lautenverfertiger Proder und Pradler. Ein Kuriosum der Instrumentenmacherkunst aus dem Ende des 17. Jahrhunderts ist das mit einer Klaviatur versehene Glockenspiel auf dem Turme der Lorettokapelle in Prag; dasselbe wurde 1694 von dem Uhrmacher Peter Naumann vollendet und kostete 150000 Gulden.)

Aus welcher Zeit sind sichere Nachrichten über das Gebiet der weltlichen Kunstmusik in Böhmen?

Sichere Nachrichten über das Gebiet der weltlichen Kunstmusik in Böhmen liegen erst aus dem 18. Jahrhundert vor.

Welches sind die Hauptdaten in Bezug auf Musik in Böhmen aus dem 18. Jahrhundert?

Besonders begann in Böhmen im 18. Jahrhundert die Kammermusik zu gedeihen, aufserdem Theater- und Instrumentalmusik. Unter den Musikinstrumenten waren es die Streichinstrumente, deren Ausübung in der besseren Gesellschaft zum Bedürfnis wurde. Im 18. Jahrhundert war es auch, als Graf von Spork die ersten Jagdhörner aus Paris nach Böhmen brachte, er führte dieselben zunächst in die Jagdmusik ein, aber bald wurden Waldhörner sowohl in den Städten als auch auf dem Lande geblasen. Auch die italienische Oper verpflanzte Graf Spork nach Böhmen. Der Adel wurde im 18. Jahrhundert Beschützer der Musik, indem derselbe Haustheater und Hauskapellen errichtete und erhielt. Von den Dorfschulmeistern abgerichtete Unterthanenkinder, die zugleich in Livree als Diener fungierten, bildeten meist die Mitglieder solch adeliger Hauskapellen. Ein Hapterfordernis eines Livreebedienten war, dafs er irgend ein Musikinstrument ausüben konnte. Es fanden bei den adeligen Böhmen häufig Tafelmusiken und Konzerte statt, zu denen auch hin und wieder ausgezeichnete Künstler herbeigezogen wurden. So konnte es denn auch nicht ausbleiben, dafs beim böhmischen Volke der Grund zu ausgezeichneten Fähigkeiten in der Instrumentalmusik gelegt wurde. Unter den Adelsfamilien, welche in dieser Weise die Musik in Böhmen pflegten, sind zu nennen: Auersperg, Canal, Clam-Gallas, Černin, Kinský, Lobkowitz, Morzin, Netolický, Pachta, Wrtby, Mansfeld u. a. m.

Komponisten des 18. Jahrhunderts waren: Fr. Dussek, Fiala, Gafsmann, Gyrowetz, Kopřiva, Koželuch, Krommer, Lachnit, V. und P. Mašek, Mederič, Mysliveček, Pichl, Pokorný, Praupner, Stamitz, Wanhal, Dionys Weber, Wranitzky u. a. m. Von diesen Komponisten wurden viele Streichquartette, Trios und Duos, sowie Symphonien für Orchester und Sonaten verfafst. — Besonders musikalisch angeregt und völlig

in Musik getaucht war die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Es wird erzählt, dafs das Cistercienser-Kloster Osseg unter seinen Fratres allein 20 Konzertspieler und 13 Orchesterspieler zählte.) Am Ende des 18. Jahrhunderts gingen die Privatkapellen der Adeligen allmählich ein; 1796 war nur noch die gräflich Pachtasche aus Bläsern bestehende Kapelle übrig geblieben. Dagegen bildeten den Ersatz für die früheren Konzerte mit eigenen Kapellen in adeligen Häusern die sogenannten »Dilettanten-Akademien«, in denen vor allem das Streichquartett gepflegt wurde. In den Häusern der Clam-Gallas, Nostiz, Pachta und Wrtby fanden allwöchentlich derartige Musikproduktionen statt.

Wie sah es mit der Oper im 18. Jahrhundert in Böhmen aus?

Im Anfange des 18. Jahrhunderts besafs Böhmen noch kein öffentliches Theatergebäude. Die ersten Theateraufführungen mit Musik auf dem Boden von Prag fanden bei besonderen Anlässen und Feierlichkeiten statt, so z. B.:

1723 bei der Krönung Karls VI. zum König von Böhmen gab man die Festoper »Constanza e Fortezza« (Text vom Hofpoeten Pietro Pariati, Musik vom Hofkapellmeister J. F. Fux). Mitwirkende waren 1000 Sänger und Instrumentalisten. Als Dirigent fungierte Caldara. Die Oper war selbstverständlich im herrschenden italienischen Stile. Bei derselben Gelegenheit fand von seiten der Studierenden im Altstädter Jesuitengymnasium die lateinische Oper »Sub olea et palma virtutis conspicua orbi regia Bohemia corona« statt; Komponist war: D. Zelenka, der damals in Dresden lebte.

Das Altstädter, Neustädter und Kleinseitner Prager Gymnasium besafsen eigene Theater, in denen hie und da Opernaufführungen stattfanden. So gelangten z. B. folgende musikdramatische Werke genannter Gymnasien zur Aufführung: 1727 »Dies Dominicae nostris«, 1728 »Jephtias«, 1729 »Genoveva«, 1735 »Fides et Constantia«, 1748 »Bantius Nolanus«, 1751 »Hermenegildis«. Auch die Landgymnasien zu Benšov, Slané, Kosmonos Neuhaus führte musikdramatische Werke auf.

1730 fand die Berufung der ersten italienischen Oper nach Prag statt. Die Aufführungen fanden im sogenannten Kotzengebäude, einem Hause auf dem Poříč statt. Italienische Opernkomponisten setzten zuweilen für diese Theater Stücke in Musik, deren Stoffe aus der böhmischen Geschichte entnommen waren.

1734: Aufführung der Oper »Praga nascente« auf dem Sporkschen Theater zu Prag. Der Komponist dieser Oper war der Venetianer Denzi, der selbst die Rolle des Ctirads sang. (Bis 1807 dauerte die italienische Oper auf dem Boden von Prag unter den Impresarien Locatelli, Bustelli, Bondini und Guardasoni. Der italienischen Oper folgte die deutsche Oper, welche wiederum durch die national-böhmische Oper abgelöst wurde.)

1783: Erbauung eines grofsen Theaters in Prag durch Graf Franz von Nostiz. Dieses Theater war es, welches im Jahre 1798 die böhmischen Stände kauften. Für diese Bühne, welche damals unter Bondinis Leitung stand, schrieb Mozart 1787 den »Don Juan«. (Die Besetzung des Orchesters war: drei Primviolinen, vier Secundviolinen, zwei Altviolen, ein Violoncello, zwei Kontrabässe, zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte und zwei Waldhörner. Trompeten und Posaunen waren nicht engagiert, sondern wurden nur nach Bedürfnis herbeigezogen. Die wenigen Kräfte des Orchesters waren gut geschult, so dafs sie z. B. die noch dick mit Streusand versehenen Stimmen der »Don Juan«-Ouverture vom Blatte lesen konnten und Mozart zu dem Ausspruche veranlafsten: »Einige Noten sind wohl unter die Pulte gefallen, aber gut gegangen ist sie doch!«) Aufser dem böhmischen Nationaltheater wird noch aus dem 18. Jahrhundert von der Errichtung eines »Deutschen Nationaltheaters« berichtet. Das Orchester desselben war schwächer als im böhmischen Nationaltheater besetzt. (Zwei Primviolinen, drei Sekundviolinen u. s. w.) Auch auf der Kleinseite Prags wurde am Ende des vorigen Jahrhunderts das »Kleinseitner Theater« errichtet, an welchem deutsche Opern zur Aufführung gelangten.

Opernkomponisten aus dieser Zeit in Böhmen: Mašek (Spiegelritter); Partsch (Victor und Heloise); Praupner

(Circe); Rößler (Amor und Psyche); Vojtišek. Viele Komponisten böhmischer Abstammung arbeiteten für fremde Bühnen, so z. B. Finger für die englische, Stefanie für die polnische; Lachnit, Kohout, Reicha für die französische; Bárta, Georg Benda, Fr. Dussek, Gaßmann, Gyrowetz, Joh. Koželuch, Mysliveček, Michl und Wanhal für die italienische; Georg Benda, Finger, Hattasch, Hurka, Holy, Gyrowetz, Kafka, Koželuch, P. Mašek, Müller, Tuček, Vogel, Wranitzky, Vesely und Zák für die deutsche Bühne.

Die Oper der böhmischen Sprache wurde im 18. Jahrhundert ganz vernachlässigt, nur sporadisch erscheinen einzelne Produkte in der einheimischen Sprache wie »Divka a paní« und »Ancička a Kubiček«.

Wie sah es mit der Pflege der Kirchenmusik und des Oratoriums am Ende des 18. Jahrhunderts in Böhmen aus?

Ein bedeutender und einflußreicher Mann auf dem Gebiete der Musica sacra war der Minorit Buhuslav Černohorsky (gest. 1740), der auch als Lehrer des berühmten G. Tartini zu nennen ist. Černohorsky fungierte zuerst als Chorregent in Padua und später nahm er dieselbe Stellung an der Jakobskirche zu Prag ein. Černohorsky war bedeutend als Organist und Komponist und ganz besonders ausgezeichneter Kontrapunktist, wie dies seine Fuge »Laudetur Jesus Christus« beweist. (Siehe Otto Schmid-Dresden, Nr. 9 der musikalischen Studien »Der böhmische Altmeister Černohorsky«, Leipzig 1901.) Ein bedeutender Schüler von Černohorsky war Joseph Seger, geb. 1716, gest. 1782, der wiederum segensreich als Lehrer und Ausbildner des Kontrapunktes auf dem Boden von Prag wirkte. Unter Seger erhielt das Orgelspiel in Böhmen einen großen Aufschwung.

Was Joseph Seger insbesondere für die Orgel war, war Franz Xaver Brixi für die Kirchenkomposition; über 80 Werke, darunter 60 Messen, sind von ihm geschaffen worden. Außerdem bildete Brixi noch folgende Musiker in der Komposition aus: Viktor Brixi, Dominik und Sanctus Czerny, J. Dussek, J. Fiebig, Fismann, Fiala, Habermann, J. Kopřiva, J. Koželuch, Kuchař, Kohl, Kutnowsky, Cajus

Mara, V. Mašek, Oelschlegel, Pokorný, Praupner, Joseph Ryba, V. Santl, Dionys Weber.

Aufserhalb Böhmens wirkte als Kirchenkomponist der von Mozart hochgeschätzte Böhme Franz Tůma (1704 bis 1774). Tůma, der Kapellmeister der Kaiserin Elisabeth war, hat sich besonders durch eine Messe in Dmoll bekannt gemacht. (Mozart sagte zum Leipziger Doles von Tůma: »Wenn Sie nur alles kännten, was wir in Wien von ihm haben! Komme ich heim, so will ich seine Kirchenmusik fleifsig studieren«.)

Otto Schmid-Dresden sagt in seinem Buche »Musik und Weltanschauung«, Leipzig, 1901: »Es ist daher auch kein blinder Zufall, dafs die Geschichte der deutschen Musik zwei Hauptcentren zu verzeichnen hat: ein thüringisch-sächsisches und ein böhmisch-österreichisches.« (Siehe Otto Schmids Abhandlung: »Sachsen in der Musikgeschichte«, Jahrgang 1852 der »Grenzboten«, sowie »Die musikgeschichtliche Bedeutung der altböhmischen Schule Černohorskys« im ersten Sammelbande des 2. Jahrganges der »Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft«.) Otto Schmid sagt von Franz Tůma: »In seinem Schaffen auf der Basis einer im Geiste Leibniz' rationalistischen, d. h. Gemüt und Verstand versöhnenden Weltanschauung fufsend, war es auch Tůma, der dieselbe in die ›Wiener Schule‹ einführte«.

Ferner Johann Disma Zelenka, geb. 1679 in Launowicz in Böhmen und als Kapellmeister in Dresden 1745 gestorben. Rochlitz kannte Zelenkas Kirchenkompositionen, von welchen ein »Miserere« noch im 19. Jahrhundert in Dresden am Aschermittwoch zur Aufführung gelangte, und denen Scarlattis und Feos als geistesverwandt bezeichnet wird.

Auf dem Gebiete der Kirchenmusik arbeiteten aufser den genannten hochbedeutenden Meistern folgende Männer: J. Gayer, Gyrowetz, Krommer, Maxant, Miksch, Pichl, Pokorný, Wanhal, Vogel, Zach, B. Zák.

Wie heifsen die Klavierkomponisten und Klavierlehrer Böhmens am Ende des 18. Jahrhunderts?

Franz Dussek, Koželuch, V. Mašek, J. Witašek, Röfsler, Kuchař, Hložek, J. Wenzel.

Welche Komponisten Böhmens traten am Ende des 18. Jahrhunderts als Förderer der Tanzmusik auf?

M. A. Čibulka, Dionys Weber (Schöpfer vieler Menuetten, deutschen Tänzen und Ländlern), sowie J. N. Witásek und W. Tomášek. (Abbé Vogler that eine günstige Äufserung über das »wohlbesetzte und wohlberechnete Tanzmusikorchester« in Prag.)

Wie heifsen die Instrumentalvirtuosen am Ende des 18. Jahrhunderts in Böhmen?

Violinvirtuosen: Praupner, Obermeyer, die vier Kučera. Der Violoncellovirtuose: Wenzel Stastný. Der Kontrabafsvirtuose: A. Grams. Der Flötenvirtuose: Fr. Leitel. Der Klarinettvirtuose: W. Farinek. Der Fagottvirtuose: Toman. Der Posaunenvirtuose: G. Stolle, sowie die beiden Oboevirtuosen: Kauer. Aufserhalb Böhmens lebten die Virtuosen: Franz Benda (Violinvirtuose in Berlin), Jakob Scheller, Giovanni Punto (Stich), für den Beethoven seine Waldhornsonate schrieb; Joh. Krumpholz (Harfenvirtuose, sowie Lehrer und Verbesserer der Pedalharfe); J. A. Mareš (Hornvirtuose); J. Mara (berühmter Violoncellovirtuose und Gemahl der Gertrude Mara); Jos. Fiala (Oboevirtuose); J. Stamitz (Violinvirtuose); Jos. Beer (Klarinettvirtuose); Jos. Červenka (Oboevirtuose); W. Čejka (Fagottvirtuose) und der Klaviervirtuose Johann Dussek.

So blühte die Instrumentalmusik in Böhmen am Ende des 18. Jahrhunderts; jedes Dorf, jedes Städtchen hatte in seinem Ortsschullehrer meistens einen tüchtigen Musiker, der begabte Kinder zur Musikpflege erzog. (Siehe Burneys »Musikalische Reisen«, Teil III.) Vor allen Tondichtern war in Böhmen am Ende des 18. Jahrhunderts bis tief in das 19. Jahrhundert hinein Mozart verehrt. Ambros sagt hierüber: »Sein (Mozarts) Ansehen und sein Einflufs war in Böhmen noch lange nach seinem Tode unbegrenzt. Man hätte nichts dagegen gehabt, mit Mozart abzuschliefsen«.

Wie heifsen die Hauptdaten und Persönlichkeiten der Musikentwicklung Böhmens im 19. Jahrhundert?

1803: Gründung der Tonkünstler-Societät in Prag durch einige Tonkünstler. Zweck: Unterstützung von Witwen und Waisen verstorbener Musiker durch Aufführung von alljährlichen Konzerten, in denen namentlich das Oratorium eine Pflege-

stätte fand. (Am 10. April 1803 wurde Jos. Haydns Schöpfung aufgeführt.) Bis 1843 enthielten die Programme der Konzerte dieser Tonkünstler-Societät auch Kantaten, Symphonien, Ouverturen, Chöre, Arien und andere Werke der Tonkunst. Nach dem Jahre 1843 wurden fast ausschliefslich Oratorien oder auch grofse Messen bedeutender Komponisten zu Gehör gebracht. Die Namen der Komponisten, deren Werke in den Konzerten der Tonkünstler-Societät zur Aufführung gelangten, waren: Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Blumner, Cartellieri, Hiller, Koželuch, Lindpaintner, Marx, Mendelssohn, Paër, Schneider, Spohr, Stadler, Neukomm, Weigl, Winter.

1803: Gründung des Musikvereins »Cäcilia« in Wildenschwert, der eine Stätte edelster Musikpflege wurde.

Ein wichtiger Moment für die Musikentwicklung in Böhmen war die Konstitution einer Privatmusikgesellschaft durch den böhmischen Adel. Dieselbe nannte sich »Verein zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen«. Diese Konstituierung fand am 31. März 1810 statt. An der Spitze dieser Vereinigung standen: Graf Wrtby, Franz Graf von Sternberg, Johann Graf von Nostiz, Christian Graf Clam-Gallus, Friedrich Graf von Nostiz, Johann Graf von Pachta, Franz Graf von Klebelsberg. Diesen Magnaten Böhmens schlossen sich noch eine Reihe Kunstmäcene an, welche nun schon am 30. März 1811 das Konservatorium der Musik in Prag unter Direktion von Dionys Weber eröffneten. Diese Musikschule Prags ragt nun aus dem Musikleben Böhmens im 19. Jahrhundert ganz besonders hervor. Durch die Munificenz des böhmischen Adels gegründet, weist es unter seinen Leitern und Lehrern Namen von hoher Bedeutung auf, wie: Dionys Weber, Kittl, Krejci, Bennewitz, Pixis, Mildner, Ambros, Blodek, Pišařowitz, Hrabé, Staňek, Hegenbart, Keil, Gordigiani, Vogel, Wihan, Šewzik u. a. m. Instrumental- und litterarischer Unterricht bildeten den Grund im Erziehungsplane am Prager Konservatorium. 1815 trat der Gesang als Lehrfach, im Jahre 1830 die Pedalharfe als solches hinzu. (Der Segen des Prager Konservatoriums für Musik machte sich im 19. Jahrhundert auf der ganzen Welt geltend. Überall, in fast allen bedeutenden

Musikkapellen sind Söhne Böhmens als hervorragende Instrumentalisten thätig. Besonderen Vorschub leistete diesem Umstande der ausgesprochen starke Wandertrieb des böhmischen Volkes.)

1838: Gründung einer Instrumentalschule in Schlan.

1840: Gründung des Cäcilienvereins in Prag durch A. Apt. (Dieser Verein blühte 25 Jahre hindurch, also bis zum Jahre 1865, und hatte das Verdienst, in Prag das Publikum mit der Musik Richard Wagners bekannt gemacht zu haben.

1808—1842: Streichquartett-Produktionen in Prag von J. Pixis und seinen Partnern.

1842—1846: Streichquartett-Produktionen in Prag von Jos. Mildner und seinen Partnern.

1849—1851: Streichquartett- und Kammermusik-Produktionen in Prag von Friedrich Smetana und Měmec und ihren Partnern.

1851—1853: Streichquartett-Produktionen von Ferd. Laub und seinen Partnern.

1854—1855: Streichquartett-Produktionen von Königslöv und seinen Partnern.

Wie heifsen die hauptsächlichsten Tonkünstler, welche in und aus Böhmen im 19. Jahrhundert für die Förderung der Musik von Bedeutung sind?

J. Ludwig Dussek, geb. 1761 in Czaslau, gest. 1812 in St. Germain. (Dussek war noch Schüler von Ph. Em. Bach, und war seiner Zeit einer der bedeutendsten Pianisten, Komponisten und Pädagogen.) Gleich Dussek ragt aus dem 18. in das 19. Jahrhundert hinein: Joh. Nep. Aug. Witašek, geb. 1770 in Horzin; derselbe war Schüler Dusseks im Klavierspiele und Komponist von Messen, Symphonien, Konzerten, Kantaten u. a. m.) Der Abt und Hauskaplan des Fürsten Esterhazy:

Joseph Gelinek, geb. 1758 in Seloz, gest. 1825.

J. H. Worzischek, geb. 1791 in Wamberg, gest. 1825 in Wien als Hoforganist, war Klaviervirtuose und Komponist von Messen, Gradualen, Offertorien und Kammermusikwerken.

Wojtissek, geb. 1771 in Ratay, Komponist vieler Opern, Kantaten und böhmischer Gesänge.

Joh. Wenzel Tomaschek, geb. 1774 in Skutsch, gest. 1850 in Prag als Professor am Konservatorium, war Komponist von Kirchenmusik- und Orchesterwerken, sowie von Symphonien, Kammermusik-Klaviersachen (Sonaten, Eklogen und Rhapsodien), sowie Vokalwerken. Besonders bedeutsam war Tomaschek als Lehrer der Theorie in der Musik. (Zu seinen Schülern gehören Kittl, Dreyschock, Schulhoff, Worzischek, Pychowsky, Kuhe u. a. m.)

Joh. Emanuel Dolezalek, geb. 1780 in Chotebor; von ihm 1812 »Dvanáctero pisni« ceskych (12 böhmische Lieder und eine Klavierschule.) Dolezalek starb 1858 in Wien.

Karl Franz Pitsch, geb. 1789 in Patzdorf, gest. 1858 in Prag. Pitsch war Direktor der Orgelschule in Prag und Komponist von Kirchensachen und Orgelstücken.

Ragten die vorgenannten Tonsetzer aus dem 18. in das 19. Jahrhundert hinein, so gehören dem 19. Jahrhundert ausschliefslich folgende böhmische hervorragende Musiker an:

Wenzel Emanuel Horák, geb. 1800 in Mscheno, gest. 1871 in Prag, war berühmter Organist und Komponist von Messen und anderen Kirchensachen.

Franz Skroup, geb. 1801 in Wositz bei Pardubitz, gest. 1862 in Rotterdam. Franz Skroup wirkte in Wien, Prag und Rotterdam; von ihm ist unter anderem die böhmische Volkshymne »Kde domov muj?« (»Wo ist meine Heimat?«). Von Fr. Skroup sind ferner die Opern »Dratenik«, »Oldrich a Bozena«, »Drahomira«, »Der Meergeuse«, sowie »Kolumbus«; ferner Musik zur böhmischen Posse »Fidlovačka«, Ouverturen zu »Zizkova smrt« (»Ziskas Tod«), »Don Cesar«, »Spanila Magelona« u. a. m.

Joh. Nep. Skroup, Bruder des Franz Skroup, geb. 1811, wirkte als bedeutender Musiker und Komponist auf dem Boden von Prag. Von ihm die Opern »Der Liebesring«, »Vineta«, »Die Schweden vor Prag«, Ouverturen, fünfzehn Messen, Offertorien, ein Requiem, ein Graduale, sowie Männerquartette und eine »Gesangschule«.

Franz Blazek, geb. 1815 in Velezic, wurde 1838 Lehrer für Harmonielehre an der Orgelschule in Prag. Von ihm: »Nauka o harmonii«, sowie Kompositionen, von denen böhmische Lieder und ein Trauerchor erwähnenswert sind.

A. W. Ambros, geb. 1816 in Mauth, gest. 1876 in Wien. Bedeutender Musikschriftsteller und Musikhistoriker. Seine »Geschichte der Musik« in 4 Bänden blieb Fragment. (Dieselbe reicht bis zur Renaissancezeit — Palestrina.) Andere Schriften von Ambros sind: »Bunte Blätter«, »Grenzen der Poesie und Musik«, »Kulturhistorische Blätter«, »Aus Italien«. Als Komponist schrieb Ambros Symphonien, Ouverturen, Klavier- und Gesangskompositionen, sowie die Oper »Bretislaw a Jitka«, 1869. Ambros war als Lehrer thätig an der Universität und am Konservatorium der Musik in Prag. Sein Nachfolger wurde Dr. Hostinsky, der als Kritiker, Theoretiker und Musikschriftsteller bedeutsam auf dem Boden von Prag wirkt.

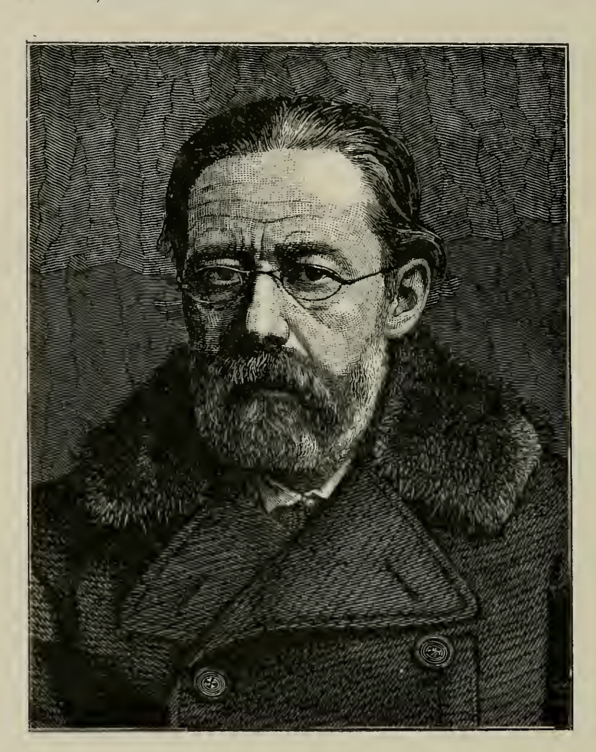
Johann Pychowsky, geb. 1818 in Grazen, war Schüler des Theoretikers Tomaschek und lebte seit 1850 in New-York. Von ihm: Symphonien, Oratorien, Klavierkompositionen, Klavier-Violin-Sonate u. a. m.

Joseph Krejci, geb. 1822 in Milostin bei Rakonitz, war hervorragender Orgelspieler und Komponist, wirkte seit 1865 als Direktor am Prager Konservatorium. Von ihm: Messen, Orgelstücke, Lieder für Gesang, ein Oratorium u. a. m. Auch als böhmischer Musikschriftsteller ist Krejci zu nennen.

Friedrich Smetana, geb. am 2. März 1824 in Leitomischl, gest. am 12. Mai 1884 in Prag, ist so recht eigentlich der Begründer der tschechischen Volksoper, indem er ihren dichterischen, sowie musikalischen Stoff aus dem Volksleben nahm und somit seinem Volke ein bleibendes Denkmal auf tonkünstlerischem Gebiete hinterliefs. Schon als Kind dokumentierte er eine aufsergewöhnliche Begabung für Musik, was für die Eltern Veranlassung wurde, ihn schon sehr frühzeitig Klavierunterricht erteilen zu lassen. Schon mit sechs Jahren besafs Smetana die Fähigkeit, sich öffentlich als Klavierspieler hören zu lassen. Nachdem er das Gymnasium in Prag besucht hatte, setzte Smetana seine musi-

kalischen Studien im Klavierspiel und in der Komposition bei Joseph Proksch fort und liefs sich häufig in Konzerten als Klaviervirtuose hören.

Wie es dem genialen Musiker in dieser Zeit in Böhmens Hauptstadt erging, zeigt ein Brief an Franz Lifzt. Diesen Brief, ein Bild von ergreifendem Künstlerleid, bedrückten Künstlerlebens und verschämter Armut, schrieb Smetana mit 24 Jahren: »Meine Konditionen bringen mir monatlich 12 Gulden, so dafs ich gerade so viel habe, um nicht zu verhungern. Meine Kompositionen kann ich nicht drucken lassen, weil ich darauf zahlen müfste und leider mir nicht so viel sparen kann. In meiner Not, ohne Aussicht auf Hilfe, ohne Freund, fuhr es wie ein Blitz durch meine Gedanken — der Name Lifzt auf einem Musikstücke, das auf meinem Tische lag, bewog mich, Ihnen, dem Künstler ohne Gleichen, von dessen Grofsmut alle Welt redet, alles zu vertrauen.« Smetana bittet Lifzt, sein Opus anzunehmen und es drucken zu lassen und fügt die Bitte um ein Darlehn von 400 Gulden hinzu, da er eine Musikbildungsanstalt errichten möchte. »Wenn ich nur so viel Geld hätte, um eine Wohnung mieten zu können und wenigstens zwei Instrumente anzuschaffen, so wäre meine Existenz gedeckt. Ich besitze kein Instrument; ein Freund erlaubt mir, bei ihm zu üben.« Lifzt half, wie er schon Vielen geholfen hatte. Dies war der erste Berührungspunkt Smetanas mit Lifzt, bei welchem er sich noch im Klavierspiele vervollkommnete.



No. 14. Friedrich Smetana.

Durch einen glücklichen Umstand erhielt Smetana den Antrag, die Leitung der »Philharmonischen Gesellschaft« in

Gothenburg (Schweden) zu übernehmen, woselbst er als Dirigent und Klaviervirtuose wirkte, nebenbei aber sich weiteren Musikstudien hingab. 1866 wurde Smetana an das 1862 in Prag errichtete »Landes-Interimstheater« als erster Kapellmeister berufen, in welcher Stellung er bis 1874 verblieb. Smetanas erste Arbeit war die Oper »Die Brandenburger in Böhmen«, welche 1866 mehrere Male beifällig zur Aufführung gelangte. Durch diesen Erfolg ermuntert, vollendete Smetana noch im Jahre 1866 die komische Oper »Die verkaufte Braut« in 3 Akten, Text von Karl Sabina, welche leider nicht verstanden wurde. Erst als man diese Oper als Festvorstellung bei Anwesenheit Kaiser Franz Josephs in Prag gab und der Kaiser dem Werke sein Interesse entgegenbrachte, schlug die Lauheit des Publikums in Begeisterung um. Bereits 1862 aus Schweden zurückgekehrt, wurde Smetana 1863 zum Dirigenten des böhmischen Gesangvereins »Hlahol« ernannt, für den er verschiedenes schuf, wie: »Rolnická« (Chor der Landleute), »Ein Lied«, die Kantate »Ceská pisen« (böhmisches Lied) für gemischten Chor und Klavier, einen »Festchor« für Männerstimmen, »Lied auf dem Meere«, »Drei Reiter«, »Der Abtrünnige« für Männerchor u. a. m. Ebenso schuf Smetana für den Künstlerverein »Umelecká beseda«, welcher 1862 in Prag gegründet wurde, eine Reihe schöner Orchesterwerke, wie die Ouverturen »Dr. Faust«, »Oldrich a Bozena«, die Festouverture in Cdur, den Festmarsch zur Shakespearefeier u. a. m. Neben seiner Dirigentenlaufbahn und Thätigkeit als Komponist wirkte Smetana in Prag noch als Klavierlehrer. Als am 3. März 1868 der Grundstein zu einem grofsen böhmischen Nationaltheater gelegt wurde, fand aus diesem Anlasse im Interimstheater eine Festvorstellung statt, wobei Smetanas dritte grofse Oper »Dalibor« in 3 Akten, Text von Joseph Wenzig, zum erstenmal in Scene ging. Jedoch hatte diese Oper nicht den gewünschten Erfolg, obgleich dieselbe wohl neben der Oper »Die verkaufte Braut« das schönste Werk des Meisters ist. In ihr verrät Smetana den Einflufs Wagners, ohne aber seiner Eigenart Eintrag zu thun. Weitere Opern von Smetana sind »Libussa«, »Zwei Witwen«, »Das Geheimnis und die Teufelsmauer« und »Der Kufs« (»Hubicka«). Von Smetanas hervorragenden Kom-

positionen sind zu nennen: Die sechs symphonischen Dichtungen, welche den Gesamttitel »Mein Vaterland« tragen (1. Vysechrad, 2. Vltava, 3. Šárka, 4. Aus Böhmens Hain und Flur«, 5. Tâbor, 6. Blanik); ferner das Streichquartett »Aus meinem Leben«, sowie Klavierkompositionen. Bemerkenswert ist noch, dafs Smetana ein eifriger Anhänger und Förderer des Kunstschaffens Lifzts und R. Wagners war. Leider hatte der grofse böhmische Tondichter das Unglück, im Jahre 1874 taub zu werden und durch sein seelisches Leiden ins Irrenhaus zu kommen, wo ihn 1884 der Tod erlöste.

Joseph Čapek, geb. 1825 in Prag, lebte als Komponist in verschiedenen Musikgattungen in Gothenburg.

Jos. Leop. Zwonař, geb. 1824 in Kublow bei Zebrák, gestorben 1865 in Prag. Zwonař war Komponist vieler böhmischer Lieder, Opern, Chorwerken, Sonaten, einer Klavierschule, sowie Verfasser einer Geschichte der böhmischen Musik.

Joseph Proksch, geb. 1794 in Reichenberg in Böhmen, gest. 1864 in Prag, woselbst er Vorsteher einer Klavierschule war und viele tüchtige Schüler bildete, unter denen Frömmter und Wilhelmine Čermak hervorzuheben sind. Auch Krejci war Schüler von Proksch.

Emanuel Melis, geb. 1831 in Zminné, war musikalischer Schriftsteller und Redakteur der böhmischen Musikzeitung »Dalibor« von 1858—1864. (Viele Artikel von ihm, betreffend die böhmische Musikgeschichte, befinden sich im Mendel-Reifsmannschen Lexikon.)

Emanuel Čapek, geb. 1841 in Prag; Organist und Komponist böhmischer Männerchöre, Orgelsachen und Kirchenstücke. (Von ihm sind hervorzuheben ein Instrumental-Graduale und ein Vokal-Tedeum.)

Karl Šebor, gest. 1843 in Brandeis, bildete sich am Prager Konservatorium und wirkte in Lemberg. Von ihm die Opern: »Die Templer in Mähren«, »Die Hussitenbraut«, »Drahomira«, »Blanka«, sowie Symphonien, Ouverturen, eine Kantate u. a. m.

Franz Max Brava, geb. 1845 in Prag, seit 1868 Musikdirektor in Karlstadt i. B., ist Pianist und Komponist von der Operette »Peters Brautfahrt«, sowie von Instrumental- und Vokalsachen.

Zdenko Fibich, geb. am 21. Dezember 1850 in Seborschitz bei Czaslau, gest. am 15. Oktober 1900 in Prag, wirkte als Kompositionslehrer und hervorragender böhmischer Komponist auf dem Boden von Prag. Von ihm die Bühnenwerke »Blanik«, »Der Fall von Arkun«, »Die Braut von Messina«, »Hedy«, die melodramatische Tetralogie »Hippodamia«, »Šárka« und »Der Sturm«. Ferner die symphonischen Dichtungen »Othello« und »Eine Nacht auf Karlstein«, das Orchesterstück »Ein Sommerabend«, eine Messe, Kammermusikwerke, Stücke für Violine und Klavier, sowie eine Reihe Klavierkompositionen. (Siehe über Fibich die Biographie von C. L. Richter.)

Franz Czerny, geb. 1830 in Chvalkovic, lebt in St. Petersburg als Klavierlehrer und ist Herausgeber mehrerer kleinrussischer Nationallieder für Männerchor, sowie eigener Klavierkompositionen.

Eduard Napravnik, geb. 1839 in Bejst bei Königgrätz, war Schüler der Prager Orgelschule. Seit 1869 wirkt Napravnik als Kapellmeister an der russischen Oper in Prag und ist bedeutend als Pianist, Dirigent und Komponist. Von ihm: Böhmische und russische Lieder, Orchesterwerke, darunter die Ouverture zu »Vlasta«, die Opern »Der Sturm« und »Die Bewohner von Nishneij-Nowgorod«, ferner Klavier- und Kammermusiksachen.

Adalbert Hřimaly, geb. 1842, wirkt als Direktor des Musikvereins in Czernowitz und ist Komponist der Oper: »Der verwunschene Prinz«, ferner von Liedern, Chören und Streichquartetten.

Karl Bendl, geb. 1838 in Prag, wirkte in Prag als Kapellmeister am Landestheater und in Lugano als Chormeister beim Baron Davis. Von ihm aufser zahlreichen Chorkompositionen die Opern: »Zejla«, »Bretislav v Jitka« u. a. m.

Karl Kliebert, geb. 1840 in Prag, wirkt in verdienstvoller Weise seit 1875 als Direktor der königlichen Musikschule in

Würzburg, sowie als Dirigent der Musikschulkonzerte, welche als Pflegestätte der besten Werke der gesamten Musikentwicklung zu gelten haben. Als Komponist bethätigte sich Kliebert in Chorwerken, Liedern und in einzelnen Orchesterwerken. (Siehe über Kliebert im Band V.)

Anton Dvořak, geb. am 8. September 1841 in Mühlhausen bei Kralup, ist nächst Smetana der bedeutendste böhmische Tondichter des 19. Jahrhunderts. Von ihm: Orchester-, Kammermusik- und Klavierwerke, sowie Kantaten und Opern, von denen »Der Bauer ein Schelm« (deutsch 1882 in Dresden aufgeführt) die bekannteste wurde. Während er auf dem Gebiete der Oper Smetana die Palme zuerkennen mufs, ist er Meister auf allen anderen Gebieten der Tonkunst. Das National-böhmische, was Dvořak in die Kunstmusik hineinträgt, kommt vor allem zum Austrag in seinen slavischen Rhapsodien, slavischen Tänzen, sowie in »Dumky«, Trio für Klavier, Violine und Violoncello. Die letzteren sind Tonstücke in der Form sich ziemlich gleichend und in ihrem Stimmungsgehalt zwischen tiefer Melancholie und ausgelassener Lustigkeit in schroffer Weise wechselnd, wie dies meist bei der slavischen Volksmusik, dem Grundwesen entsprechend, der Fall ist. Dvořaks Musik ist reich an interessanten Klangkombinationen, sowie an nationalen Rhythmen und nationaler Melodik.

Joh. Jos. Abert, geb. 1832 in Kochowic, studierte ursprünglich als Kontrabassist am Prager Konservatorium, sodann Komposition. Abert wirkte von 1867 bis 1888 als Hofkapellmeister in Stuttgart. Von ihm die Opern »Anna von Landskron«, »König Enzio«, »Astorga«, »Ekkehard«, sowie Symphonien, Ouverturen und Konzerte.

Schliefslich ist noch Joseph Suk (Mitglied des berühmten »Böhmischen Streichquartettes«) als hervorragender Komponist Böhmens zu verzeichnen. Suk wurde in Křečovic am 4. Januar 1874 als Sohn eines Schullehrers, der ein leidenschaftlicher Musiker war, geboren. Schon mit elf Jahren wurde J. Suk Zögling des Prager Konservatoriums, wo er bei Bennewitz Violine und bei Dvořak Komposition studierte. Aus dieser Studienzeit stammen bereits seine

ersten Kompositionsversuche (die von der böhmischen Akademie der Künste preisgekrönten Werke: Klavierquartett Op. 1, Klaviertrio Op. 2, Dramatische Ouverture Op. 4 und die Serenade für Streichinstrumente), welche dem jungen Tondichter drei Jahre hindurch das österreichische Staatsstipendium verschafften, welches damals durch J. Brahms erteilt wurde, der als eifriger Förderer von Suk zu gelten hat. Das Streichquartett Op. 11 erregte nicht nur Aufsehen in Böhmen und Deutschland, sondern überall, wo dasselbe aufgeführt wurde, und lenkte sehr bald das Interesse auf die übrigen Kompositionen von Suk, welche in Klavier- und Violinkompositionen, Chören aller Art, sowie in Kammermusik- und symphonischen Werken bestehen. Für seine hervorragenden Leistungen als Tondichter wurde Suk zum aufserordentlichen Mitgliede der Franz Josephs-Akademie der Künste ernannt.



No. 15. Anton Dvořak.

Bedeutende Instrumentalvirtuosen Böhmens aus dem 19. Jahrhundert sind: Joh. Wenzel Kalliwoda, geboren 1801 in Prag, Violinvirtuose; Ferdinand Laub, geboren 1832 in Prag, gestorben 1875, Violinvirtuose; Weber, Halir, Ondriczek, Zajic, Witek und Kubelik, Violinvirtuosen; der Violoncellovirtuose David Popper, geboren 1845 in Prag; J. Hřimaly, Violinvirtuose, geboren 1844 in Pilsen, der an Laubs Stelle an das Konservatorium der Musik nach Moskau kam. Der Kontrabassist Johann Hrabé, 1816—1870 (von ihm die Schüler Simandl und Laska), als Virtuose und Pädagoge bedeutend. Als Pädagoge und berühmter Virtuose auf der Klarinette wirkte am Prager Konservatorium Julius Pisařowitz; als Lehrer

des Flötenspieles Wilhelm Blodek, der 1834 in Prag geboren, als Komponist der böhmischen Nationaloperette »V studni« (»Im Brunnen«) bekannt geworden ist.

Berühmte böhmische Sänger im 19. Jahrhundert waren J. Baptist Pischek, geb. 1814; Carl Strakaty, geb. 1804 in Blatna, wirkte als Bassist bis 1858 in Prag, sowie der Tenorist Tichatschek.

Neuerdings erregt das »Böhmische Streichquartett«, bestehend aus den Mitgliedern Hoffmann, Suk, Nedbal und Wihan durch sein wunderbares Zusammenspiel und geistreiche Interpretation berechtigtes Aufsehen.

Was ist über das böhmische Volkslied zu bemerken?

Aus den Regionen des Volkes führten das Lied in die Litteratur ein: Čelakovsky, Jaromir Erben und Sušil; in die Musik: Labický, Škroup, Wenzel Heinrich Veit, Aloys Jelen, Smetana und Dvořak. (Siehe »Erinnerung an Prag«, 40 tschechische Volks- und Vaterlandslieder. Von Malát, Prag, Fr. A. Urbánek.)

Auf die Frage »wie alt das böhmische Volkslied ist«, sagt Freiherr von Helfert in seiner Abhandlung über das böhmische Volkslied und Tanz (siehe »Die Čecho-Slaven. Übersichtliche Darstellung von Dr. Jaroslav Vlach, pag. 163—221, Wien und Teschen 1883): »So alt wie das böhmische Volk selbst, ja, älter noch als dieses, indem gewifs viele ursprünglich gemein-slavische Stoffe und Weisen, besonders epische, die in den Liederschatz der verschiedenen Abzweigungen der slavischen Völkerfamilie übergegangen sind. Wie liefse sich sonst die Thatsache erklären, dafs sich die Erzählung von der Geliebten im Grabe (›Když jsem šel přesten černý les‹) bei den Čecho-Slaven, Polen und Lausitzern; die rührende Legende vom Waisenkinde (›Osiřelo dítě‹) bei den Böhmen und Mähren, bei den Polen, bei den Südslaven; die Schaudergeschichte von der Schwester, die um des Geliebten willen ihren Bruder vergiftet und dann auch von jenem verstofsen wird, bei den Čecho-Slaven, den Polen, den Serben, den Kroaten, den Russen in gleicher Weise findet?«



Altböhmische Dudelsacksweise.

Huslicki.

Dudy.

3
3
3



Welches alte Musikinstrument hat auf einige böhmische Volkslieder einen wesentlichen Einfluſs ausgeübt?

Der Dudelsack; so z. B. auf die Lieder »Zahrejk mná mon Leitoměřickon«, »Jel sedlákorót«, »Hraly dudy« u. a. m.

In welche sechs Gruppen teilt Karl Jaromir Erben die böhmischen Volkslieder, welche nach dem Inhalte ihren älteren oder neueren Ursprung bekunden?

Gruppe I: Erzählende Stoffe mit einfach getragenem Gesange. (Erben vergleicht sie mit den süddeutschen Heldenliedern, die zur Gusla mehr recitiert, als gesungen werden. Ist der Inhalt oft auch der Gegenwart entnommen, so reichen Rhythmus und Melodie in die frühe Zeit des Slavenvolkes zurück.)

Gruppe II: Lieder, die an die tief empfundenen, meist schwermütigen Weisen, an die melancholischen Gesänge der Ruthenen erinnern. Den Inhalt bilden meist Liebesklagen, Schmerz über den Verlust des oder der ungetreuen Geliebten, sowie Trennung von der Heimat.

Gruppe III: Lieder im Zweiviertel-Takt, bei denen aber noch ernste Weise vorherrscht — Lieder in ernster Stimmung, nicht ohne einen gewissen Trotz.

Gruppe IV, V und VI: Volkslieder im Takte und Tempo der polnischen Mazurka, des französischen Menuetts (böhmisch: minet) und des deutschen Walzers, aber mit einigen Abarten und Zuthaten durch das böhmische Volk (Reigentänze). Überhaupt sind viele Tänze in Böhmen, wie der polnische Krakowiak mit Gesang verbunden. Von der Tanzlust des Böhmen zeugt die in früheren Jahrhunderten in Prag entstandene Tanzmeisterzunft »tanečni čech«; 1788 sagt ein Aufsatz, wie sehr Schneidern und Schustern nach der Arbeit das Tanzen nützlich sei. — Freiherr v. Helfert sagt in seiner schon genannten Abhandlung: »Ein Volk, das reich an Liedern, ist auch reich an Tänzen. Denn Tanz und Lied haben dieselbe Quelle: die rhythmische Ader und den Melodiendrang. Sie verbinden sich auch untereinander und lösen einander ab: die Melodie weckt die rhythmische Bewegung, und zum Tanze fügen sich die Worte eines

Liedes. Ganz besonders beim böhmischen Volke giebt sich die Wechselwirkung von Gesang und Tanz in mehrfacher Weise kund.«

Wann fand die böhmische Polka Eingang?

Die böhmische Polka fand erst im Jahre 1835 Eingang; dieselbe wurde von einem Bauernmädchen in Elbteinitz erfunden und von Joseph Neruda aufgezeichnet.

Es ist ohne Zweifel, dafs dieser Zweig der slavischen Musik, wie er in Böhmen zur Entwicklung gelangte, volle Beachtung verdient. Des näheren sei auf das Werk von Albert Soubies »Histoire de la musique en Bohême« (Paris 1899) hingewiesen, welches E. Rochlich in Nr. 33 der »Neuen Zeitschrift für Musik«, Leipzig 1899, einer eingehenden Besprechung gewürdigt hat.





Skandinavien.

Volksmusik und Kunstmusik.

Was ist es wohl, das unser Interesse an der Volksmusik dieser nordischen Länder wachruft?

In diesen nördlichen Ländern Europas erblicken wir zweifellos zahlreiche Überreste musikalischen Lebens aus längst vergangenen Tagen, (War der Norden Europas die Zufluchtsstätte der auf heimischem Boden schon längst entschwundenen Mythen, so bewahrte derselbe auch eine Menge wahrhaft schöner altnordischer Melodien, von denen zahlreiche Typen unser Interesse erregen.)

Von wem ist der Schatz der nordischen Volksweisen gesammelt?

In Schweden von Afzelius, Dybeck und Arwidson; in Norwegen von Lindemann, in Dänemark von Berggreen.

Welche Musikinstrumente besafs der europäische Norden?

Die Handharfe der Skalden; die Langharpe oder das Langspil (norwegisch: Langleika), welches noch heute in Norwegen und auf Island gebräuchlich ist; die Lire oder Nöglefedel, welche sich in Schweden unter dem Namen Nyckelharpe (Schlüsselharfe) am längsten erhalten hat und in Dänemark noch im 17. Jahrhundert vorkam.

Der Dudelsack, das Hackbrett, beide sind aber, wie die Handharfe der Skalden, vom Schauplatze verschwunden. In Norwegen wurde noch bis vor kurzer Zeit die Krogharpe gespielt, die ein zitherartiges Instrument mit horizontalem Resonanzboden war.

Von den mittelalterlichen Musikinstrumenten ist noch ein Bogeninstrument, die Hardangerfele (Fele, d. i. Fiedel) zu erwähnen. Diese Geige hat ihren Namen von der Gegend,

in welcher sie vorzüglich gebräuchlich war — vom Hardanger-Fjord, im norwegischen Hochlande. Die Hardangerfele war wegen ihrer Aliquotsaiten nicht unähnlich einer Viola d'amore. Die Zahl der vier anzustreichenden stählernen Saiten war vier und ihre Stimmung verschieden, z. B. a $\overline{e}$ $\overline{a}$ $\overline{\overline{cis}}$, oder a d $\overline{a}$ $\overline{\overline{e}}$, oder a e $\overline{a}$ $\overline{\overline{e}}$; die Stimmung der sympathetisch mitklingenden Saiten war meistens $\overline{d}$ $\overline{e}$ fis $\overline{a}$. Auf der Hardangerfele wurden meistens Tänze und Märsche gespielt und die Spieler, die keine Tonzeichen kannten, sollen es häufig zu einer grofsen technischen Fertigkeit auf diesem Streichinstrumente gebracht haben. Die Hirtenpfeife (Schalmei), aus Erlen- oder Weidenholz hergestellt; das Lur oder Hirtenhorn (eine Art Alpenhorn), aus einem Kuh- oder Boxhorn oder aus einer Holzröhre mit Bast umwickelt, angefertigt. Diese beiden musikalischen Werkzeuge treffen wir noch heute in den norwegischen Bergen an. Sie dienten wie die Hirtenlieder zum Herbeilocken des Viehes, welches sich auf den Almen zerstreut hatte; deshalb heifsen die Hirtenlieder auch Locklieder; der norwegische Name für Hirtenweise ist Vallåt. Der Text der Lieder des Såter- oder Vallmädchen (Sennerin) besteht bisweilen nur aus musikalischen Klängen ohne eigentlichen Zusammenhang oder auch aus einer Aufzählung von den Schmeichelnamen der Kühe; es ist Naturpoesie der kunstlosesten Art, aber von hinreifsender Naivetät.

Die norwegische Langleika wurde mit einem Plektrum aus Holz oder aus Fischbein gespielt; der Resonanzkasten der Langleika war länglich, flach und mit einem Schalloche versehen; die Langleika war mit vier metallenen Saiten bezogen, die fast die ganze Länge des Instrumentes einnahmen und gewöhnlich in a gestimmt wurden. Neben diesen vier langen Saiten war die Langleika noch mit drei kürzeren Metallsaiten von verschiedener Länge bezogen, die in $\overline{e}$ $\overline{a}$ $\overline{\overline{cis}}$, oder $\overline{e}$ $\overline{a}$ $\overline{\overline{e}}$ gestimmt wurden. (Mackenzie hat 1810 in seinen »Travels in the island of Iceland«, die isländische Langleike [Langspil oder Langharpe] beschrieben und abgebildet. Das drei Fufs lange Musikinstrument hat drei Saiten von Messing und wurde mittelst eines Bogens zum Tönen gebracht; eine Saite war für die Me-

lodie bestimmt, während die anderen beiden einen dudelsackähnlichen Orgelpunkt lieferten.)

Die schwedische Nyckelharpe oder Nyckelgige ist ebenfalls ein Bogeninstrument; eine Saite desselben wird als Melodiesaite benutzt, zu welcher eine andere tieferstehende Saite als orgelpunktartiger Ton fortwährend mitklingt. Die übrigen Saiten, die nicht angestrichen werden, dienen als frei mitschwingende und daher verstärkende. Das Instrument wird mit einem Bande um den Hals des Spielers vor die Brust desselben gestellt und so gespielt; die Nyckelharpe ist einer plump gebauten Violine nicht unähnlich. Die Nyckelharpe, an einigen Orten auch Knäferharpe genannt, soll in der Gegend von Upsala und Sigtuna besonders im Gebrauche gewesen sein.

Wer war nach einer mittelalterlichen Sage in Norwegen und Schweden der Meister aller Spielleute?

Der Flufsgeist, der Wasserneck, der Nix oder Strömkarl.

Was ist über Volkstanz und Volkslied der Skandinaven zu bemerken?

In Dänemark und Schonen kannte man einen Elfentanz. Neben fremden Tänzen, wie Menuett und dem polnischen Tanze (Polskor oder Slängdansar), welche sich eingebürgert hatten und durch nationale Eigentümlichkeiten Umwandlungen erfahren haben, ist als merkwürdiger Tanz der norwegische Halling zu erwähnen; derselbe trägt seinen Namen nach dem Hallingthale in Norwegen. Neben dem Halling ist der Springdans bemerkenswert; der Springdans ist im Dreiviertel-, der Halling im Zweiviertel-Takte. Das Zeitmafs des Hallings sowohl, als auch des Springdans ist Allegretto oder Moderato, die Tonart ist Dur. Frische und sprudelnde Lebensfülle sind das Charakteristische dieser Tänze. (Lindemann, Halfdan, Kjerulf und Grieg haben für Klavier solche Tänze im volkstümlichen Geiste bearbeitet. [Siehe in Griegs lyrischen Stücken Op. 12 und auch in den nach einer Aufzeichnung für die Hardangerfele von Hovar Giböjen durch Kjerulf bearbeiteten.])

Jörgen Moe schildert den Springtanz, wie derselbe in Telemarken getanzt wird: »Der Bursche führt zuerst seine Tänzerin an der Hand

hinter sich, indem er mit lustigen Sprüngen und derbem Stampfen auf den Fufsboden, tanzt; jedesmal, wenn der betonte Bogenstrich gehört wird, beginnt die Tänzerin mit kurzen, trippelnden Schritten und züchtig niedergeschlagenen Augen zu tanzen. Auf diese Weise drehen sich die Paare, das eine hinter dem anderen, einige Male im Kreise herum. Darauf wirbelt der Tänzer, die Hand des Mädchens hoch emporhaltend, die Tänzerin wie einen Kreisel um, während er selbst auf demselben Fleck stehend, sich langsamer nach dem Takte der Fiedel dreht. Nun führt er wieder sein Mädchen, das wieder hinter ihm steht, mehrmals im Kreise herum; dann schlingt er beide Arme um ihre Hüften, sie legt die Hände auf seine Schultern, und so drehen sie sich im wirbelnden Rundtanze. Ist er ein rüstiger Bursche und gefällt ihm die Tänzerin, hebt er sie während desselben hoch über die Köpfe der Zuschauer bis an die Balken der Decke und setzt sie wieder mit einem Jauchzer auf den Fufsboden nieder.« — »Der Halling wird von einem Tänzer ausgeführt und erfordert Kraft und Gewandtheit. Schlendernd, ruhig sorglos, gleichsam träumerisch, mit kleinen langsamen Tritten und Biegungen der Arme und Beine beginnt der Halling. Dann aber kommt mehr Leben in den Tanz, denn plötzlich schnellt der Tänzer wie eine Feder leicht empor, dreht sich mit einem verwegenen Schwunge in der Luft herum und stöfst mit dem Fufse an den Balken der Decke, worauf er wieder, auf einem Beine stehend, herabfällt. Er kauert darauf nieder, auf dem einen Fufse ruhend, und wirbelt um, so dafs seine Jacke einen Kreis um ihn beschreibt; dann thut er einen Sprung in das entgegengesetzte Ende des Zimmers und fängt wieder von vorne an.«

In welcher Weise hing Volkstanz und Volkslied zusammen?

Viele Volkslieder wurden auf Volkstanzmelodien gesungen, so z. B. viele Scherz- und Liebeslieder. Auch sind in Volks- und Kinderliedern Schwedens und Norwegens Spuren des alten Ringtanzes zu finden. (Das Lied der heiligen drei Könige, das Mailied u. a. m.) Ein Tanz, der unter Absingung der uralten Sagenlieder ausgeführt ward, war der färöerische Tanz. Die Bewohner der Faröerinseln kennen nicht den Gebrauch von Musikinstrumenten, wohl aber den Gesang und Tanz. Der südliche Teil dieser Inselgruppe ist es besonders, wo die Absingung der alten epischen Lieder mit Tanz verknüpft sind. (Die alten Sagenlieder haben sich überdies in den Gegenden des Nordens, besonders in Dänemark [Mitte von Jütland], in Telemarken im südwestlichen Norwegen durch das Mittel des Gesanges erhalten). Der Gesang der Faröerer ist halb singend, halb deklamierend, wie Lindemann dies gelegentlich der Aufzeichnung seiner norwegischen Volkslieder, vor allem der heroisch-epischen

Volksdichtungen »Kämpviser« mitteilt. Wenn auch von den alten Skaldengesängen nichts als Wortfragmente erhalten blieben, so können wir uns bei diesen konservativen nordischen Völkern wohl eine Vorstellung von dem musikalischen Vortrage ihrer Poesien machen. Die alten Heldenlieder und die Edda wurden jedenfalls in solch recitierender Weise vorgetragen, und nur durch das Mittel der Musik sind auch die alten Dichtungen erhalten geblieben. (Siehe Lindemann: Melodie des Liedes »Sigurds Kampf mit Flanar Ormin«, d. i. Fafner in Gestalt eines Drachen, wo wir halb melodiösen, halb recitierenden Charakter im Vortrage gewahren, während der Liederkreis vom König Dietrich von Bern, wie derselbe noch in Dänemark im 17. Jahrhundert gesungen wurde, schöne melodische Phrasen mit Refrain aufweist. Siehe auch des Kopenhagener Joh. Lorents Aufzeichnungen in dieser Hinsicht. Rahbek: »Udvalgte danske Vise fra Middelalderen«, 1814. Geyer und Afzelius: »Swenske folkwisor från forntiden, 1814—1816.)

Schweden, Norwegen und Dänemark besitzen eine Menge Volksweisen lyrischen Charakters, in denen das Gefühls- und Phantasieleben des skandinavischen Volkes seinen Ausdruck findet. Frische und urwüchsige Volksweisen finden sich in den gebirgigen Teilen Schwedens und Norwegens; ganz besonders erklingen aus den norwegischen Bergen eine Reihe schöner Melodien, voll Anmut, Schönheit und Gemütstiefe.

Wie hiefsen im Mittelalter die Verbreiter der Volksmusik in Skandinavien?

Die Leikarar, dänisch: »Leyerer«, d. h. so viel als Spieler. (Sie waren dasselbe, was wir in Deutschland unter »farende Lüte« verstehen.) Bei Volksfesten und sogar am Hofe der nordischen Könige waren sie gern gesehene Gäste. Als jedoch die Könige festbesoldete Spielleute hielten und die Städte ihre Stadtpfeifer und Trommelschläger anstellten, sank diese Kaste Menschen unter. Aus dem 16. Jahrhundert werden »englische Musikanten« erwähnt, welche am dänischen Hofe Musik, Tanz und Schauspiel produzierten. Die ersten dänischen Könige (aus dem oldenburgischen Hause) unterhielten eine kleine Kapelle von Instrumentalisten,

an deren Spitze zur Zeit Christians III. Jürgen Heide stand, welcher später dieselbe Stelle beim König Erik IV. bekleidete. Auch Gustav Wasa, König von Schweden, unterhielt Spielleute, die jeden Tag der Hofgesellschaft nach Tische (am Nachmittage) zum Tanze aufspielen mufsten.

Wo und wann begegnen wir in Skandinavien zum erstenmal der ernsteren Pflege der Kunstmusik?

In der königlichen Kantorei in Kopenhagen; die ältesten Berichte über dieses Institut stammen aus dem Jahre 1519. Man schreibt Christian II. die Errichtung dieses kirchlichen Sängerchores zu. (Die Musik auf geistlichem Boden zur katholischen Zeit blühte, wie überall, auch in den skandinavischen Ländern.)

Wann wurde in skandinavischen Ländern der Kirchengesang in der Muttersprache eingeführt?

Die Reformation führte den Kirchengesang in der Muttersprache ein; seit dieser Zeit ist der kirchliche Volksgesang der herrschende geblieben.

In Dänemark erschien der Kirchengesang in der Muttersprache 1529 zum erstenmal. (Das erste Gesangbuch in dänischer Sprache erschien 1569; das erste Gesangbuch in schwedischer Sprache 1585.)

Welchen Einflufs auf die Hofmusik in Dänemark im 16. Jahrhundert hat die Geschichte zu verzeichnen?

Niederländischen Einflufs.

Wie hiefsen die Sängermeister und Kapellmeister unter den Königen Christian III. und Friedrich II.?

Jürgen Preston, gest. 1553; Rasmus Heinssen; Franziscus Marcellus oder Amsfortias; Arnold de Fine und Bonaventura Borchgrevinck. (1794 brannte das königliche Schlofs, die Christiansburg, ab, und somit wurden eine Menge wertvoller Kompositionen niederländischer Tonkünstler, welche auf dem Boden von Dänemark gewirkt hatten, vernichtet.) Von 1556—1563 war der Niederländer Adrian Petit Coclicus an der königlichen Kantorei angestellt, derselbe zeichnete sich als Sänger, Komponist und Schriftsteller aus. — Der Niederländer Johann Baston,

ebenfalls als Sänger an der Kantorei in Kopenhagen, und zwar als Altist thätig, ging nach Schweden, wo er in Stockholm unter den Sängern König Eriks IV. neben dem Sänger Gert v. Worm zu den Besten zählte.

Welche Regierung war der Entwicklung der Musik in Dänemark günstig?

Die Regierung Christians IV.; er strebte darnach, aus dem eigenen Volke heraus Musiker zu bilden, welche Bestrebungen leider von seinen Nachfolgern ignoriert wurden.

Welcher Einflufs verschafft sich während der Regierung Christians IV. Geltung?

Der italienische. Die bedeutenden Musiker dänischer Herkunft, welche sich unter der Regierung Christians IV. auszeichneten, waren meist in der venetianischen Tonschule gebildet worden. Ihre Namen sind: Morgens Pedersen, Hans Nielsen und Jakob Oern, alle drei wirkten nacheinander als Vicekapellmeister am dänischen Hofe. Von Morgens Pedersen ist ein »Pratum spirituale« enthalten, d. h. Messen, Psalmen und Motetten, welche in Dänemark und Norwegen gebräuchlich waren. Von Hans Nielsen wurden 1599 zwei Bücher italienischer Madrigale unter dem Namen Giovanni Fontejo in Venedig herausgegeben. Auch die Niederländer Gregorius Trehou und Melchior Borchgrevinck waren unter Christian IV. Oberkapellmeister; Trehou von 1579—1618, Borchgrevinck von 1618—1632. Melchior Borchgrevinck, der 1632 starb, war der Sohn des vorhin erwähnten Bonaventura Borchgrevinck. Wie sehr unter Christian IV. die Musik in Dänemark blühte, beweisen die vielen Namen ausländischer Tonkünstler, welche sich an seinem Hofe aufgehalten haben, so z. B. der Engländer John Dowland, William Brade, Daniel Norcome, Johann Schop aus Hamburg, der Hoforganist aus Polen, Michael Krakowitz, die französischen Violinisten Jacques Foucart und François de Francoeur, die niederländischen Sänger Nikolaus Giston und Hans Brachrogge, die Italiener Gregoris Chelli, Benedetto Bonaglio, Agostino Pisoni und Agostino Fontana.

Die Organisten Truid Aagesen (Sistinus), Johann Lorents und Dietrich Buxtehude gehören dieser, sowie

der späteren Epoche an. Auch der berühmteste Musiker der damaligen Zeit, Heinrich Schütz, wurde an den dänischen Hof berufen, um die Musik für die theatralischen Vorstellungen gelegentlich der Vermählung des Prinzen Christian mit Magdalena Sybille 1634 zu komponieren. (Diese Theatervorstellungen umfafsten ein sogenanntes Ballett und zwei Lustspiele in deutscher Sprache von Johannes Lauremberg: »Aquilo« und »Orithyja und die Harpyen«, zu denen Heinrich Schütz die Musik verfafst hatte.

Welche musikgeschichtlichen Daten sind aus dem 17. Jahrhundert zu verzeichnen?

Im 17. Jahrhundert ward in Kopenhagen und Stockholm das Opernballett nach französischem Muster bevorzugt; selbstverständlich war dies an den Höfen der Fall, hie und da hatte auch das Publikum zu diesen künstlerischen Vergnügungen Zutritt.

Komponisten solcher Schaustücke in Kopenhagen unter Friedrich III. waren: Jürgen Friedrich Hoyoul und Kaspar Förster. (Von K. Förster war z. B. »Il Cadmo«, dramatisches Vorspiel, welches gelegentlich der Hochzeit der Prinzessin Anna Sophie mit dem Kronprinzen von Sachsen zum Ballett im Tiergarten bei Frederiksborg gegeben wurde.) Diese Balletts, besonders die der Königin Christine von Schweden, sollen an Pracht alle derartigen Hoffeste übertroffen haben. Es wird erzählt, dafs das Ballett »Les libéralités des dieux«, welches zum 26. Geburtstage der Königin Christine in Stockholm aufgeführt wurde, mit darauffolgendem Ringrennen, im Jahre 1652 — 100000 Reichsthaler verschlungen haben soll. — Unter Christine von Schweden wirkte als Organist in Schweden Andreas Düben aus Leipzig, dessen Sohn sich in Schweden ebenfalls einen geachteten Namen erwarb. Von Andreas Düben ist ein achtstimmiges »Pugna triumphalis« zu erwähnen. — Im 17. Jahrhundert beschäftigten sich Schulmänner und Universitätslehrer mit Musik, besonders war dies in Skandinavien an der Universität Upsala der Fall. Von hier aus drang denn auch die Kunstmusik allmählich in den Mittelstand des schwedischen Volkes. — In der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts beeinflufste eine französische Schauspieler-

und Sängergesellschaft den Geschmack in Kopenhagen und Stockholm; dieselbe gab Komödien von Molière, daneben Musikstücke instrumentaler und vokaler Art, sowie musikalische Divertissements in dramatischer Form. — 1689 wurde in Kopenhagen die erste eigentliche Oper aufgeführt; dieselbe hiefs »Der vereinigte Götterstreit«, Text von Schlesinger, Musik vom dänischen Kammermusikus Paul Christian Schindler, und wurde als Festoper zum Geburtstage Christians V. aufgeführt. (Bei der zweiten Vorstellung vom »Götterstreit« geriet das Theater in Flammen, und mit ihm brannte das Schlofs Amalienburg ab.)

Welche musikgeschichtlichen Daten sind aus dem 18. Jahrhundert zu verzeichnen?

Der Nachfolger Christians V. — Friedrich IV. — berief 1721 eine Hamburgische Operngesellschaft nach Kopenhagen; dieselbe gab mehrere Opern von dem damals berühmten Reinhold Keiser, der bei seiner Anwesenheit den Titel eines Königlichen Konzertmeisters erhielt. Keisers Tochter, Sophie Dorothe Louisa Keiser, wurde zur Königlich dänischen Hofopernsängerin ernannt, und 1742 wurde der Baritonist Riemenschneider als Hofopernsänger nach Kopenhagen berufen. Auch treffen wir im 18. Jahrhundert auf dem Boden von Kopenhagen und Stockholm die französische »Opéra comique« oder »La Comédie mêlée d'ariettes«.

1747—1748: Erste italienische Opernvorstellungen in Kopenhagen unter Pietro Mingotti, unter dessen Leitung zuerst Scheibe, sodann Scalabrini Kapellmeister waren.

1754 gelangte die italienische Oper nach Stockholm, führte jedoch ein ruhiges Dasein.

1748—1749 wirkte Gluck als Kapellmeister in Kopenhagen; er komponierte hier »La contesa dei numi« nach einem Gedichte von Metastasio. Gluck, der ein halbes Jahr in Kopenhagen zubrachte, übte einen grofsen Einflufs aus, besonders durch seine Oper »Telemacco«.

Sarti und Scalabrini komponierten Opern mit dänischem Texte, die aber jedes nationalen Gefühles entbehrten; es waren eben italienische Opern. Gegen die italienische

Oper eiferten auf dem Boden von Kopenhagen Scheibe, der Dichter Holberg und der französische Litterat La Beamelle.

1744 wurde in Kopenhagen eine musikalische Societät ins Leben gerufen zum Zwecke Schulung einheimischer Tonkünstler; dieselbe gelangte vorläufig noch zu keinem Einflusse, weil der Einflufs der italienischen Oper ein zu grofser war.

Welche musikgeschichtlichen Daten sind aus dem 19. Jahrhundert zu verzeichnen?

a) In Kopenhagen:

1827 Gründung eines Konservatoriums für Musik in Kopenhagen durch den Italiener Siboni. (Ging 1839 ein.) 1836 Gründung des Musikvereins, gegründet in Kopenhagen, blühte unter Niels W. Gade.

1851 Gründung des Cäcilienvereins in Kopenhagen unter H. Rung.

1874 Gründung des Konzertvereins von C. E. Hornemann und O. Malling. (Dirigenten waren Hornemann, Malling und Lange-Müller.)

b) In Stockholm:

Ferd. Zellbell: Stifter der »Harmonischen Gesellschaft«. (Eine jüngere »Harmonische Gesellschaft« gab am Anfange des 19. Jahrhunderts Aufführungen Händelscher und Haydnscher Oratorien.)

1860 stifteten Ludwig Normann und Julius Günther die »Neue Harmonische Gesellschaft«.

c) In Norwegen:

In Christiania entstand in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts das »Musikalische Lyceum«.

1847—1867 Blüte der »Philharmonischen Gesellschaft«. 1857 bis 1859 leiteten J. G. Conradi und Halfdan Kjerulf Abonnementskonzerte in Christiania.

1871 Gründung des Musikvereins in Christiania, dessen Konzerte Grieg, Svendsen und O. Olsen dirigierten.

Wie heifsen Skandinaviens bedeutende Musiker im 19. Jahrhundert?

a) In Schweden:

A. F. Lindblad, geb. 1801 bei Stockholm, gest. daselbst 1878; Lindblad ist als Liederkomponist seines Volkes bedeutend, weshalb man ihn auch den »nordischen Schubert« nennt. Von ihm aufser vielen Liedern eine Symphonie, die Oper »Frondörörne« u. a. m. Lindblad war Gründer einer Musikschule in Stockholm.

Joh. Friedrich Berwald, geb. 1788 in Stockholm, gest. daselbst 1861. Berwald war Violinist und als solcher Königlicher Kammermusiker; später wurde er Kapellmeister.

Franz Berwald, geb. 1796 in Stockholm, gest. daselbst 1868. Vetter von Joh. Friedrich Berwald. Franz Berwald war Direktor des Konservatoriums für Musik in Stockholm und Komponist vieler Werke, die Manuskript geblieben sind. Von ihm unter anderem eine Oper »Estrella di Soria«, drei Pianofortetrios, zwei Klavierquintette, sowie ein Duo für Klavier und Violoncello.

Julius Bendix, geb. 1818 in Stockholm; war Schüler Friedrich Schneiders und hat sich als Pianist und Komponist bekannt gemacht. Von ihm unter anderem die Oper »Die Fee am Rhein«.

Ivar Hallström, geb. 1826 in Stockholm; seit 1861 Direktor der Lindbladschen Musikschule und Komponist vieler Lieder, sowie der Oper »Der Bergkönig«.

Albert Rubenson, geb. 1826 in Stockholm; derselbe genofs seine musikalische Ausbildung in Leipzig. Von ihm: Symphonien, Suiten, Klavierstücke, Lieder, die Ouverture zu »Julius Cäsar«, sowie die Operette »Eine Nacht im Gebirge«.

L. Normann, geb. 1831 in Stockholm, gest. daselbst am 28. März 1885; war Schüler von Lindblad und studierte aufserdem am Konservatorium in Leipzig, wurde 1857 als Lehrer für musikalische Komposition an die königliche Musikakademie in Stockholm berufen, sowie als Dirigent der königlichen Hoftheaterkapelle. Normanns Nachfolger als Dirigent der Hoftheaterkapelle wurde J. C. Norquist.

August Södermann, geb. 1832, gest. 1876 in Stockholm. Von ihm: Lieder, sowie eine Ouverture zur »Jungfrau von Orleans«.

J. Dannström, bedeutender Liederkomponist und Lehrer am Konservatorium in Stockholm.

b) In Norwegen:

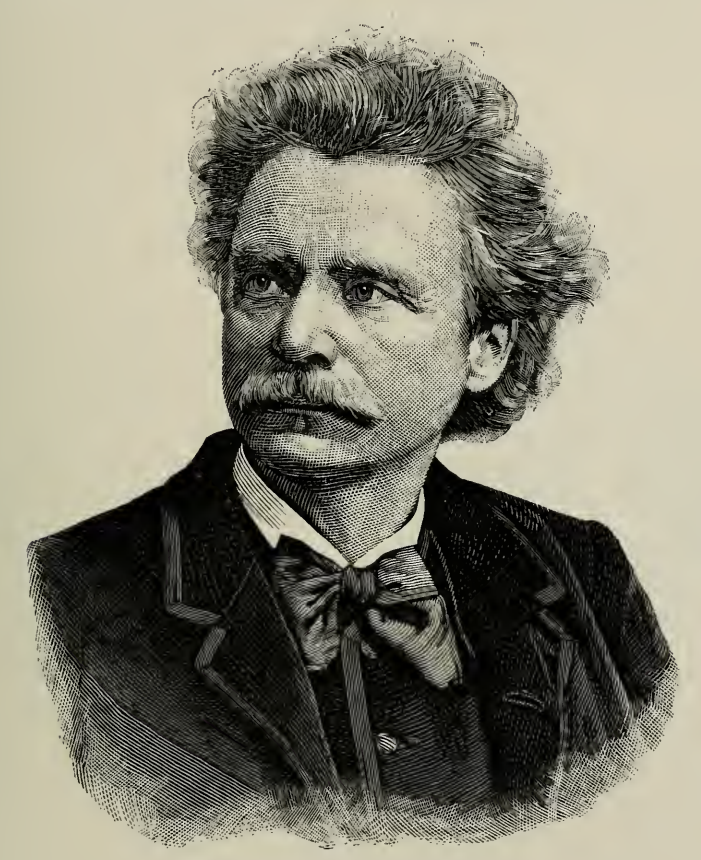
M. A. Udbye, geb. 1820 in Drontheim. Bedeutender Organist und Komponist.

Halfdan Kjerulf, geb. 1815, gest. 1868 in Christiania. Ist besonders als Liederkomponist zu erwähnen.

Joh. Severin Svendsen, geb. 1840 in Christiania. Zog in seiner Jugend, nachdem er Violinunterricht von seinem Vater erhalten hatte, mit einer Wandertruppe im Lande herum und bezog mit Unterstützung des Königs von Schweden und Norwegen das Leipziger Konservatorium, wo Dreyschock, David, Hauptmann und Richter ihm die musikalische Ausbildung gaben. In Leipzig veröffentlichte Svendsen seine ersten Kompositionen. Dann folgten Reisen nach Island und durch Norwegen. 1868 liefs sich Svendsen in Paris nieder und ging 1869 abermals nach Leipzig, wo er bis 1872 als Musiklehrer und Komponist lebte. Vom Jahre 1872 an lebte Svendsen wieder in seiner nordischen Heimat, leitete eine Zeit lang den Musikverein in Christiania, bis er in Kopenhagen zum Hofkapellmeister ernannt wurde. Von ihm: Lieder, Kammermusikwerke (zwei Streichquartette, ein Quintett, ein Oktett), eine Symphonie, die symphonische Einleitung zu »Sigurd Slembe«, »Andante funèbre« für Orchester, Orchester-Übertragungen berühmter Werke, sowie zweier Rhapsodien von Lifzt, Schumanns »Karneval«, Bachs »Chaconne«, das Orchesterwerk »Karneval in Paris«, »Norwegische Rhapsodien« Op. 17, 19, 21 und 22, die Orchesterlegende »Zorahayda«, ein Violin-, sowie ein Violoncellokonzert u. a. m.

Edvard Hagerup Grieg, geb. 1843 in Bergen, ist nächst Svendsen der hervorragendste Komponist Norwegens, bezog, nachdem der Violinvirtuose Ole Bull seine Kompositionsversuche als bedeutsam anerkannt hatte, im Jahre 1859 das Leipziger Konservatorium, wo er bis zum Jahre 1862 stu-

dierte. Seine Studien setzte Grieg 1863 unter N. W. Gade in Kopenhagen fort und siedelte 1867 nach Christiania über, wo er als Dirigent des von ihm gegründeten Musikvereins lebte. Von ihm: Lieder, Klaviersonaten, Klavier-Violinsonate, zwei- und vierhändige Klavier-Salonkompositionen, Klavierkonzerte, Musik zu Ibsens »Peer Gynt« u. a. m.



No. 16. Edvard Hagerup Grieg.

Christian Sinding, geb. 1856 in Kongberg, erhielt seine musikalische Ausbildung am Leipziger Konservatorium. Sinding, der in Christiania wirkt, hat eine Reihe schöner Instrumental- und Kammermusikwerke geschrieben.

Wie heifsen die hervorragenden ausübenden Tonkünstler Schwedens und Norwegens?

Der Violinvirtuose Ole Bull, geb. 1810 in Bergen, gest. daselbst 1880 (siehe L. Ottmann, Ole Bull. Nach dem Original des Sarah C. Bull bearbeitet, Stuttgart 1886; auch in Hamburg erschien 1838 eine biographische Skizze des Geigers Ole Bull); die Klaviervirtuosin Erika Lie (verheiratete Nissen), geboren 1845 bei Christiania; die Sängerin Jenny Lind, geb. 1821 in Stockholm und Christine Nielsson, gest. 1843; Henriette Nissen-Salomon, gest. 1879; Ellen Gulbranson, Joh. Elmblad und der Geiger Tor Aulin.

c) In Dänemark:

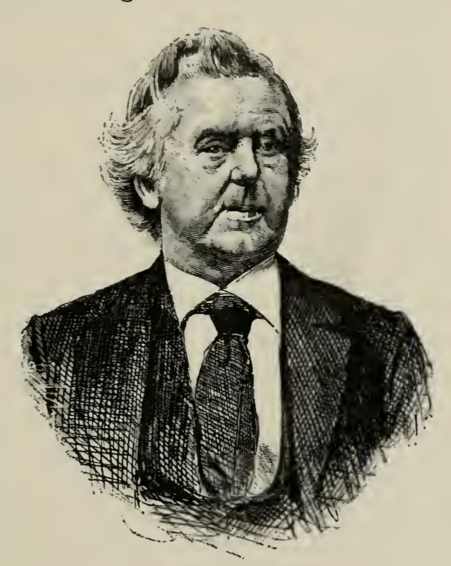
A. P. Berggreen, geb. 1801 in Kopenhagen, ist Theoretiker und Sammler von nordischen Volksliedern, schrieb Musik zu Öhlenschlägerschen Tragödien.

Johann Peter Emil Hartmann, geb. 1805 in Kopenhagen und als dänischer Lieblingskomponist geachtet, weil seine Kompositionen so recht das Gepräge seiner Heimat Seeland tragen. (Siehe Hartmanns Lieder: »Flieg, Vogel, flieg«, »Die Nacht ist bald verschwunden«, »Ein Sommertag« u. a. m.) Wirkte als Organist und Komponist auf dem Boden von Kopenhagen. Von ihm, aufser Liedern und Klavierwerken, die phantastischen Opern »Der Rabe«, »Der Korsar«, »Undine« und »Die Goldhörner«. Die Stoffe zu seinen Opern nahm Hartmann aus der »Edda«. Sein Hauptwerk heifst »Völvens Spaadom«. In Dänemark sind Hartmanns Melodien zum gröfsten Teile Volkseigentum, seine Lieder Volkslieder im besten Sinne des Wortes geworden. Die Oper »Liden Kirsten« und die Musik zu den Tragödien Öhlenschlägers gehören zu seinen bekanntesten Kompositionen; aufserdem hat er eine ganze Reihe Balletts geschrieben, die zu den wertvollsten der nordischen Musiklitteratur gehören.

H. S. Paulli, geb. 1810 in Kopenhagen (Violinist), seit 1861 Königlicher Kapellmeister. Von ihm: Ballettmusiken, Lieder, Violinstücke, sowie eine Violinschule.

Niels W. Gade, geb. 1817 in Kopenhagen, war Sohn eines Musikinstrumentenmachers und als solcher vom Vater zu dessen Berufe bestimmt. Gade war aber schon in der Jugend

ein so vortrefflicher Violinist, dafs er in die königliche Hofkapelle als Geiger eintreten konnte; während dieser Zeit widmete sich Gade mit Eifer dem Studium der musikalischen Komposition. Sein erstes Werk, welches 1841 durch L. Spohr und Fr. Schneider preisgekrönt wurde, war die Ouverture »Nachklänge von Ossian«, von Mendelssohn im Gewandhause in Leipzig aufgeführt; dasselbe machte den jungen Tondichter sehr bald bekannt. König Christian VIII. gewährte Gade eine bedeutende Unterstützung zu einer Kunstreise ins Ausland. 1843 ging Gade nach Leipzig, wo er seine C moll - Symphonie, sowie sein Chorwerk »Comala« im Gewandhause zur Aufführung brachte. Sodann wandte sich Gade nach Italien. 1844 wurde er an Stelle des abwesenden Mendelssohn zur Leitung der Gewandhauskonzerte nach Leipzig berufen, die er 1845 bis 1846 im Vereine mit Mendelssohn, und von 1846 bis 1848 allein leitete. 1848 kehrte Gade nach Kopenhagen zurück, um daselbst als Organist und Dirigent der Musikvereinskonzerte zu wirken. Nach F. Gläsers Tode wurde Gade zum Hofkapellmeister ernannt und wirkte nun zum Segen der Tonkunst bis zu seinem Lebensende in seiner Vaterstadt. Von Gades Kompositionen sind aufser den bereits genannten zu erwähnen: Die Kantate »Erlkönigs Tochter«, ferner die »Frühlingsbotschaft« und »Die Kreuzfahrer«, Symphonien, Instrumentalstücke wie »Sonntag auf dem Lande«, die Ouverturen »Im Hochland«, »Hamlet«, »Michel Angelo«, Chorwerke a capella, Kammermusikwerke, Konzertstücke, Lieder und Klavierwerke. Gade ist durch die unmittelbare Anschmiegung an die Mendelssohnsche Formen- und Melodienbildung Epigone Mendelssohns.



No. 17. Niels W. Gade.

Hermann von Löwenskjold, geb. 1818 in Kopenhagen, gest. daselbst 1870, war Komponist von Ballettmusiken, Ouverturen, Liedern, sowie der Opern »Die Feuertaufe«, »Turandot« und »Sarah«.

Siegfried Salomon, geb. 1818 in Tondern, war Violinist und Komponist der Opern »Das Diamantkreuz«, »Fordenskjold«, »Das Chor der Rache«, »Dacia«, sowie vieler Lieder. Salomon war mit der berühmten schwedischen Sängerin Nissen vermählt.

Niels Ravnkilde, geb. 1820 in Kopenhagen, lebte seit 1853 in Rom. Von ihm sind Klavierkompositionen in Deutschland erschienen.

E. W. Ramsoe, geb. 1820 in Kopenhagen; von ihm sind besonders Kompositionen für Blechblasinstrumente zu erwähnen (Quartette Op. 20, 29 und 30).

Emil Hartmann, geb. 1835 in Kopenhagen als Sohn von J. P. E. Hartmann. Komponist zahlreicher Lieder, kleinerer Orchesterstücke, Kammermusikwerken, Symphonien und einem Violinkonzert. Bekannt von Hartmann wurde die Ouverture »Nordische Heerfahrt«. E. Hartmann ist als Epigone Mendelssohns anzusehen.

Emil Christian Hornemann, geb. 1841 in Kopenhagen; von ihm Lieder und Orchesterwerke, von denen seine Ouverture zu »Aladin« bekannt geworden ist. E. Chr. Hornemann ist der Sohn von E. Hornemann (1809—1870), dem Komponisten des dänischen Volksliedes vom »tappren Landsoldaten«.

Asgar Hamerik, geb. 1843 in Kopenhagen, machte seine musikalischen Studien in Schweden, Deutschland und England; 1868 liefs sich Hamerik in Paris nieder und schuf hier seine zahlreichen Kompositionen, die ihn bekannt machten, wie die Opern »Toveble«, »Hjalmar und Ingeborg«, »La Vendetta«, zu welchen er die Texte selbst dichtete. Besonders bekannt wurde Hamerik durch die »nordischen Suiten« für Orchester. Seit 1874 leitete Hamerik die musikalische Abteilung des Peabody-Instituts in Baltimore.

Alfred Tofft, Komponist der Oper »Bifàndaka«, Text von Christiansen (Musik nach Wagnerschem Muster).

Ludwig Schytte, geb. 1848 in Aarhus, studierte unter N. W. Gade und lebte in Berlin und Wien, wo er 1885 als Lehrer an Horaks Akademie der Tonkunst wirkte. Von ihm: Ein Klavierkonzert, Klaviersonaten und andere Kompositionen für dieses Instrument, sowie Lieder und Kammermusikwerke, die sich durch Gediegenheit und Feinsinnigkeit auszeichnen.

Wie heifsen die besonders bedeutenden ausübenden Musiker auf dem Boden Dänemarks?

Niels Petersen, geb. 1801, gest. in Kopenhagen 1851; dessen Sohn Jörgen Petersen, geb. 1827 in Kopenhagen, waren bedeutende Flötenvirtuosen. Als bedeutender Flötenvirtuose und Komponist für die Flöte mufs Joachim Andersen genannt werden, der als hervorragender Orchesterdirigent auf dem Boden von Kopenhagen wirkt. Klarinettvirtuose war Mozart Petersen, geb. 1812 in Kopenhagen, gest. daselbst 1874; Christian Schiemann, geb. 1824 in Kopenhagen, sowie Emil Lund waren hervorragende Oboevirtuosen. Von E. Lund sind Lieder und Oboestudien zu verzeichnen. An Violinvirtuosen auf dänischem Boden sind zu nennen: H. S. Paulli, Franz Hildebrand und Scotta; an Klaviervirtuosen: Nikolai Berendt, geb. 1850 in Kopenhagen, Viktor Bendix, geb. 1851 in Kopenhagen, sowie der 1850 in Grenaa geborene Fritz Hartwigson.



Ungarn

(einschliefslich der Musikentwicklung bei den Zigeunern).

Wo ist der Ursprung der Ungarn oder Magyaren zu suchen?

Die Ungarn oder Magyaren stammen von einem nomadisierenden Volke, welches sich am Altai-Gebirge aufhielt, ab. (Dieses Volk wanderte nach Westen und ergriff Besitz von den bewirteten und bebauten Ländern, bis es sich oberhalb Iran, am Kaspischen Meere, und von hier an bis zur Donau ausbreitete und festen Fufs fafste. Krieg und Raubzüge seitens der umherziehenden Magyaren erschreckten viele Jahrhunderte die civilisierten Nachbarstaaten dieses Volkes. Griechenland, Italien, Deutschland und Frankreich hatten sehr unter dieser Geifsel zu leiden und es ist bezeichnend für die Not, welche die Ungarn über die civilisierten Völker ausbreiteten. Lange Zeit hindurch blieb in der Litanei des Gottesdienstes der Vers eingeschaltet: »A sagittis hungarorum libera nos Domine!«)

Wann und durch wen wurden sämtliche ungarischen Volksstämme vereinigt?

888 vereinigte Arpád sämtliche ungarischen Volksstämme.

Unter wem und wann fand die Bekehrung der Ungarn zum Christentume statt?

Unter Stephan I. (der Heilige), 997—1038 fand die Bekehrung der Ungarn zum Christentume statt. Stephan zog Lehrkräfte für die Civilisation des Volkes herbei, verbot die heidnischen Ceremonien und befahl, dafs christliche Sklaven sich freikaufen konnten. Sowohl unter Stephan als auch unter Andreas (1046—1061) fanden mehrere blutige Aufstände der Ungarn gegen das ihnen aufgedrungene Christentum statt, aber Stephan und Andreas blieben Sieger.

Völliger Friede in dieser Hinsicht kam erst unter Ladislaus (1077—1095) in das Land.

Welcher Art war die Religion der Ungarn vor ihrer Bekehrung?

Die Religion der Ungarn vor ihrer Bekehrung war monotheistisch. Die höchste Gottheit, »Isten« genannt, stellte sich ihnen in der Sonne, im Feuer, in der Luft und im Wasser, sowie in ihrer Schöpfung — der Erde — dar. Als Gegner dieser Gottheit kannten sie »Ordog«, den Teufel. Der Unsterblichkeitsglaube war bei den alten Ungarn heimisch.

Zu welcher Sprachklasse gehört die ungarische Sprache?

Die Sprache der Ungarn gehört der scythischen Sprachklasse an, die sich in die sechs Sprachfamilien teilt: in die ungarische, die mongolische, türkische, tartarische, samojedische und finnische. Die ungarische Sprache erscheint als die planvollste, und in ihr entwickelte sich das freie Lied am günstigsten.

Was ersehen wir aus dem Berichte von Priscus aus dem 5. Jahrhundert in Bezug auf Poesie und Liedergesang der Ungarn?

Aus der Schilderung des Priscus, der an der vom griechischen Kaiser Theodosius II. an Etele geschickten Gesandtschaft aus Byzanz 448 teil nahm, ersehen wir, dafs Etele (Attila) durch ein Chor scythischer Mädchen beim Empfange begrüfst wurde; weiter erzählt Priscus von zwei hunnischen Sängern, welche die Kriegsthaten des Hunnenkönigs in selbstverfafsten Liedern feierten. (Die Etelesage hat sich lange unter dem ungarischen Volke erhalten und alte ungarische Chronisten erwähnen Trauer-, Liebes- und Heldenlieder ihres Volkes.)

Wie heifsen zur Zeit der Arpáden die Verbreiter solcher alten Gesänge, welche sie bei National- und Volksfesten sangen und auch in den Schenken sowie im Kriegslager vortrugen?

Igric und Hegedös (Lautenschläger). (Der Ruf solcher Sänger wuchs mit Aufnahme höherer Civilisation; sie gehörten zu jeder Hofhaltung der Könige sowohl als auch der

Bischöfe. — Vom Hofe des Königs Matthias wird erzählt, dafs die Hofmusiker zur Zither oder auch zur Laute bei der Mahlzeit die Thaten der Vorfahren des Königs besangen. So berichtet z. B. Galeoti: »Tenodi in seiner Sigismundchronik [Mitte des 16. Jahrhunderts] sagt gelegentlich der Hinrichtung von 32 Edlen unter König Sigismund:

> Der Helden zweiunddreifsig sah man dorten,
> Von denen oft die Zitherspieler sangen‹.«)

Welche Beurteilung erfährt das Ungarvolk durch Otto von Freisingen in seiner Schrift »De rebus gestis Friderici I.«?

Otto von Freisingen schildert die Ungarn 1147 bei Gelegenheit eines Kreuzzuges aus eigener Anschauung folgendermafsen: Die Wohnungen der Ungarn waren im Sommer und Herbst Zelte; die Häuser der Ortschaften schildert er als armselig, aus Rohr bestehend, selten aus Holz und ganz ausnahmsweise aus Stein gebaut. Er sagt wörtlich: »Man mufs sich über die göttliche Vorsehung verwundern, dafs sie solchen Menschen — nein, nicht Menschen, sondern Ungeheuern von Menschen — ein so schönes Land, wie Pannonien, eingeräumt hat«.

Wie beurteilt der morgenländische Kaiser Leo, der 889 die Ungarn zu Hilfe rief, dieses Volk?

Das ungarische Volk ist reich an Männern und frei; es hat keinen Hang zum Prunk oder Schätze zu sammeln, und strebt darnach, seinen Gegnern an Stärke überlegen zu sein. Die Ungarn verfolgen alles mit reger Aufmerksamkeit und verbergen sorgfältig ihre Absichten; von ihrer frühesten Jugend ans Reiten gewöhnt, besteht ihr Heer aus Reiterei, und ihre kriegerischen Übungen haben vornehmlich den Zweck, sich auch während des schnellsten Rittes der Lanzen mit Sicherheit bedienen zu können.

Welchen Einflufs übte das Christentum in musikalischer Beziehung auf das Ungarvolk aus?

1. Das Christentum entwickelte in Ungarn die nationale Hymnenpoesie. (Wenige von diesen Liedern haben sich jedoch erhalten. Von denen, welche sich erhalten haben, sind zu erwähnen: Das »Lied an die Jungfrau Maria« von

Andreas Vásárheli, und das 1484 in Nürnberg gedruckte »Lied an die rechte Hand des heiligen Stephan«.)

2. Das Christentum entwickelte in Ungarn das volkstümliche Schauspiel mit Musik. (Es waren dies Oster- und Adventsspiele, ähnlich den geistlichen Schauspielen und Mysterien der anderen christlichen Völker.)

Welche Mission hatte Ungarn lange Zeit hindurch im Hinblick auf die christliche Religion zu erfüllen?

Ungarn bildete Jahrhunderte lang das Bollwerk des Christentums gegen das von Osten eindringende Osmanentum und war viel in Anspruch genommen, so dafs die Künste des Friedens im Aufblühen oft wieder erstickten.

Welches Datum ist von den »farenden Lüten«, die als wandernde Musiker im Mittelalter auch in Ungarn vorhanden waren, zu merken?

1279 wurde auf der Synode in Ofen den Geistlichen verboten, »den Mimen, Histrionen und Jokulatoren zuzuhören«.

Welchen Impuls gab das Zeitalter der Reformation in Ungarn in Bezug auf die Musik?

Das Zeitalter der Reformation gab in Ungarn zunächst einen Impuls zu neuem Leben in Bezug auf Poesie, deren Charakter volkstümlich-naiv war und in der Lyrik dieser Zeit zu erkennen ist. Manche dieser Lieder wurden noch im 19. Jahrhundert vom Volke gesungen.

Das religiöse Lied gedieh in Ungarn im sorgenvollen 16. Jahrhundert mehr aufserhalb als innerhalb der Kirche. Dichter solcher Lieder waren: Johann Szepetneki (gest. 1555), Georg Palatics (gest. 1570), Balthasar Bâtori (gest. 1594), Valentin von Balassa (gest. 1594), von letzteren werden noch im 19. Jahrhundert patriotische, wie überhaupt weltliche Lieder gesungen. Sebastian Tinódi (Sebastian der Lautenschläger genannt) war wohl in Ungarn der letzte der fahrenden Sänger. Tinódi, der auch der Schrift mächtig war und durch dieselbe seine Gesänge verbreitete, starb im ersten Jahrzehnt der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Wie sah es im 17. Jahrhundert in Ungarn auf dem Gebiete der Musik aus?

Im 17. Jahrhundert, welches durch die Kämpfe des Protestantismus mit dem Katholicismus sehr unruhig war, war auch der Aufschwung der Künste ein sehr geringer; jedoch haben religiöse wie weltliche Lyrik in diesem Jahrhundert einige Blüten in folgenden Personen getrieben: Johann Rimay (1544—1631), Peter Beniczky (gest. um 1620), Albert Molnár von Szens (Bearbeiter des Psalmenwerkes von Beza und Marot). Im 17. Jahrhundert wurde das gröfste Heldenepos Ungarns, »Zrinyiade«, gedichtet durch Zrinyi. (Graf Niklas VII. Zrinyi, geb. 1616, gest. 1664.)

Welche Daten in Bezug auf ungarisches Musikleben aus dem 18. Jahrhundert sind merkenswert?

Durch die Bildung der adeligen Leibgarde unter Maria Theresia (1760) kamen ungarische Edle nach Wien, und dieser Konnex von ungarischen Söhnen mit dem Bildungsleben der österreichischen Hauptstadt hatte für Ungarn wohlthätige Folge. (Haydn war von 1760—1790 Kapellmeister beim Fürsten Esterhazy in Esterhaz und Eisenstadt.)

1791: Abhandlung von Franz Verseghy über Musik, in welcher derselbe das schrankenlos waltende rhythmische Wesen der ungarischen Musik als unästhetisch bezeichnete und versuchte, für mafsvolles rhythmisches Wesen eine Lanze zu brechen. Verseghy plaidierte dafür, die Musik zu Liedern nach dem Sprachaccente zu bilden.

Was ist über die ungarische Volksmusik zu sagen?

Ungarn hat seine eigene Nationalmusik, die sich niemals hat durch den gregorianischen oder durch den protestantischen Kirchengesang beeinflussen lassen, wie dieses z. B. in Italien, Frankreich und Deutschland der Fall war. Die ungarische Volksmusik weist grofse Verwandtschaft mit der türkischen auf; beide scheinen gleichen Ursprungs zu sein. Von beiden nahm jedoch eine gesetzmäfsige Entwicklung die ungarische an. Die Nationalmusik ist dem Ungarn eine heilige Sache, er nimmt sie ernst und liebt sie leidenschaftlich. (Schon im 16. und 17. Jahrhundert kamen ungarische Melodien nach Deutschland. Studenten brachten dieselben dorthin und Handwerksburschen holten sie. So kommt es, dafs

die Lautenbücher dieser Jahrhunderte hie und da auch ungarische Tanzweisen darbieten.)

Wie stellen sich die ungarischen Lieder und Tanzweisen dar?

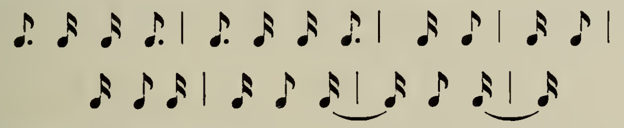
Rhythmisch reich belebt. Wie das ungarische Lied der lyrischen Poesie scharf ausgeprägt, strophisch gegliedert ist, so ist es auch die ungarische Volksmelodie, welche mit Vorschlägen und Figurenwerk reich geschmückt erscheint und rhythmisch höchst charakteristisch ist.

Wie heifsen die typischen Musikformen der ungarischen Volksmusik?

Lassú — Halgatómagyar.

Fris — Andalgó.

Welches sind die häufig vorkommenden Rhythmen der ungarischen Volksmusik?



Wie heifsen die Lieblingsinstrumente der Magyaren?

Geige, Cymbal und Klarinette. (Die alta Tarogató [Kriegspfeife] ist aufser Gebrauch gekommen; in der Hausmusik spielen neben dem Cymbal die Turulya [Hirtenflöte] und der Tilinko [kleine Flöte] eine Rolle.)

Welcher bekannte ungarische Marsch und welcher ungarische Tanz sind bezeichnend für den Charakter der ungarischen Musik?

Der Rákóczi-Marsch und der Czárdás. (Czárdás kommt von Czárdá, d. i. Pufstenwirtshaus.)

Durch welchen eigenartigen Volksstamm hat die ungarische Musik eine eigenartige Variante erhalten?

Durch den Volksstamm der Zigeuner, welche die Musik im 19. Jahrhundert in Ungarn zu einer ihrer hervorragendsten Erwerbsquellen machten.

Wer sind die Zigeuner?

Die Zigeuner, welche italienisch Zingari; französisch Bohémiens, Egyptiens, Gitanes; spanisch Gitanos; englisch Gyp-

sies, auch Tarter (Tartaren); in Böhmen Cykan; in Polen Cygan, Cyganka; in Ungarn Cigán, Cigány oder Pharao Nephek, d. i. Volk des Pharao, genannt werden, sind über die drei Weltteile, Asien, Afrika und Europa, verbreitet und bildeten von jeher in Bezug auf ihre Abstammung den Streit der Ethnologen. Einige wollen sie aus Indien, andere aus Ägypten abstammen lassen. Im 12. Jahrhundert, 1219 bei der Rückkehr Andreas II., werden sie zuerst in Ungarn erwähnt, und im 13. Jahrhundert erschienen sie in Ungarn auch thatsächlich. Im 15. Jahrhundert verbreiteten sich die Zigeuner in grofser Anzahl über ganz Europa. 1417, vor dem Schlusse des Konziles von Konstanz, tauchte die Nachricht von der Ausbreitung der Zigeuner auf, welche »häfslich von Ansehen, brauner Farbe, zerlumpt und bettelhaft gekleidet« von den Donauländern nach Osten in Scharen vordringen sollten. Trotzdem die Zigeuner ihrer mannigfachen üblen Eigenschaften wegen nicht gerne gesehen wurden, hatten sie sich doch von Sigismund, dem Könige von Ungarn, am 18. April 1423 einen Freibrief, der ihnen Schutz sicherte, zu erwerben gewufst. Von den Donauländern drangen die Zigeuner über Deutschland nach Frankreich und Spanien vor und siedelten sich in letzterem Lande, gleichwie in Ungarn in gröfseren Banden an. Wegen der vielen üblen Eigenschaften der Zigeuner, welche sich in eine staatliche Ordnung nicht fügen konnten und wollten, wurden sie verfolgt. Friedrich der Streitbare wies 1418 die Zigeuner aus Sachsen aus und liefs ein Schriftstück über sie veröffentlichen, in welchem die angeblich frommen Pilger als diebisches Gesindel gebrandmarkt wurden. Heinrich VIII. von England verfolgte die Zigeuner im Jahre 1531. Friedrich I. von Preufsen erliefs am 29. Oktober 1709 und am 21. Mai sowie am 24. November 1710 gegen die Zigeuner Edikte; er drohte mit dem Galgen, allein die Zigeuner waren nicht auszurotten. 1722 am 4. April wurden in Thüringen von einer 1500 Mann starken Bande Zigeuner die Männer für vogelfrei erklärt, die Weiber und Kinder — so wurde befohlen — sollten ins Zuchthaus gesteckt werden. 1776—77 drohten die Zigeuner in England die Stadt Northampton anzubrennen, wenn man ihre gefangenen Kameraden nicht freiliefse. Kurz, das Schicksal ist den Zigeunern in civili-

sierten Ländern nie günstig gewesen. In den Niederlanden, in Italien, in der Schweiz, Dänemark und Schottland wurde ihnen nachgestellt. Nur in Ungarn, Siebenbürgen, Spanien, Rufsland und in der Türkei waren die Zigeuner geduldet und hatten daher auch in diesen Ländern besonders festen Fufs gefafst. Die Ungarn benutzten die Zigeuner im Kriege, und als Ungarn am Ende des 16. Jahrhunderts die Fremden aus Siebenbürgen auswies, waren nur die Zigeuner von dieser Mafsregel verschont geblieben. Wohnhaft sind in Rufsland die Zigeuner in der Nähe von Städten Tauriens, Weifsrufslands, Wolhyniens, Podoliens und Litauens; in der Türkei in Thessalien. Die Zigeuner in Österreich zu civilisieren, führte ebensowenig zu einem Erfolge, als sie in England, Preufsen, Spanien und in der Wallachei sefshaft zu machen.

Wie heifsen die Männer, welche sich vorzugsweise mit der Zigeunersprache »Csibakéro« und mit der Musik der Zigeuner beschäftigten?

Mit der Zigeunersprache, dem »Csibakéro«, beschäftigten sich Erzherzog Joseph (Oberkommandant der Honvéd-Armee), Vlisloczky und Anton Herrmann. (Sie sammelten Zigeunermärchen und Zigeunerlieder; Erzherzog Joseph gab sogar mit Beihilfe eines schriftkundigen Zigeuners, namens Jazigien, ein ungarisch-zigeunerisches Wörterbuch heraus, welches auf die hindostanische Abstammung der Zigeunersprache hinweist, aber durchwirkt von magyarischen, slavischen und rumänischen Wörtern und Wortformen ist.)

Mit der Zigeunermusik beschäftigten sich Fr. Lifzt und J. v. Káldy. (Lifzt gab ein Buch »La musique des Bohémiens«, »die Musik der Zigeuner in Ungarn«, heraus, welches deutsch von Peter Cornelius in Pest bei G. Heckenast erschienen ist. J. v. Káldy gab mehrere »Altungarische Lieder« aus dem 16. und 17. Jahrhundert heraus.)

Ist die Zigeunermusik autochthon, oder ist dieselbe in Ungarn von den Zigeunern aufgegriffen und auf ihre Weise umgemodelt worden?

Porzó sagt: »Es gab und giebt eine ungarische Musik, und jene alten und die seither in herrlicher Fülle aufgegangenen

Volkslieder (gesammelt von J. v. Káldy) sind es, die in der würzigen Harmonisierung der Zigeuner und dem hinreifsenden Schwunge ihres Vortrages berauschend auf uns wirken. Eigene Musik besitzen die Zigeuner nicht, weder in Ungarn noch auswärts. Das Nagy-Idaer Klagelied allein ist ihr musikalisches Eigentum, und zwar eines von jungem Datum; ein unrhythmisch auseinanderfliefsendes Gewinsel von sehr geringem Wert. (Entstanden ist diese ›Nota‹, als das nur obenhin befestigte Städtchen Nagy-Ida durch die Türken zu Falle kam, weil die zigeunerische Besatzung, die den Feind mit allerlei Kriegskniffen narrte, um den Preis der letzten Pulverladung nur allzu früh Viktoria schofs.«

Welche Ansicht steht der Porzóschen Behauptung gegenüber?

Die Franz Lifzts. Lifzt rühmt in seinem Buche über die Zigeunermusik den Ungarn nach, dafs sie Helden wären, auch Redner — allein die Musik, an der sie sich »unter Thränen ergötzen«, sei nicht die ihrige, sondern sei Zigeunermusik. — (Porzó sagt: »Die Einsprache gegen diese Behauptung war leicht. Wäre die ungarische Musik Zigeunermusik, so müfsten wohl alle übrigen »Kinder Pharaos« dieselben Lieder spielen und singen. Wo es aber noch aufserhalb Ungarns Zigeuner in der Welt giebt, keiner von ihnen spielt jene Noten, die wie die unsern sind. Ob zingaro, gitano, gypsy — sie üben, wenn überhaupt, die Musik nur jenes Landes, in welchem sie leben. Und haben sie sich auch die Musik als Gewerbe erkoren, wie weit stehen sie hinter unsern braunen Kerlen zurück!«)

Welche Arten von Zigeunern unterscheidet man in Ungarn?

Erstens den sogenannten walachischen, zweitens den angesiedelten Zigeuner.

Was sagt Porzó von beiden Arten Zigeunern?

»Der sogenannte walachische Zigeuner ist unstet. Als seinen alleinigen Gebieter erkennt er nur den vajda (Wojewoden) an, der ihm die höchste Autorität ist in Glaubens-, Rechts- und Familiensachen. Der Wojewode ist Hoherpriester, der des Zigeuners Ehen bindet und sicherlich auch lösen würde, wenn Ehescheidungen bei Zigeunern überhaupt vorkämen,

Dazu sind sie noch viel zu wenig gesittet. Übrigens nimmt der ›oláh czigány‹ scheinbar die Konfession jenes Dorfes an, an dessen Ende er eben sein Zelt aufgeschlagen hat. Der grofse Portierstock mit dem silbernen Knauf und den Troddeln, den der Wojewode schwingt, ist das Abzeichen seiner schier königlichen Würde, und hätte er ihn auch aus der Loge eines nur gräflichen Pförtners gestohlen. Ein wandernder Rofskamm oder Kesselflicker, lagert der walachische Zigeuner unter seinem Leinendache, weitab von den letzten Häusern, und während seine des Winters halbnackte, des Sommers splitternackte Brut die Landstrafse entlang jedem Wagen nachläuft, um ein ›Kreuzerchen‹ zu erhaschen, zigeunert und gaunert er selber durch die Dorfgassen, und während er ein krankes Rofs kuriert oder auch einer lahmen Pfanne auf die Beine hilft, findet seine eheliche Hausfrau (es hat wohl auch sie der Dompfaff getraut) immer ein verirrtes Hühnchen unter dem Zaune oder ein schlecht bewachtes Hemd auf dem Zaune, das rasch in die Tiefen ihres knallroten Rockes gleitet. Als naive Naturkinder gestehen sie es ja selber gerne ein: ›Wovon wollen wir denn leben, wenn wir nicht stehlen?‹ Am nächsten Morgen schon ist das flickige, rufsige Zelt abgebrochen, ›und über ihrer Füfse flüchtige Spur hat der nächtliche Wind gelben Sand oder weifsen Schnee geweht‹. Auch ist er sterblich; aber so wenig man tote Wandervögel sieht, ebensowenig hat man je das Begräbnis eines Zigeuners gesehen. Fällt er hin, so begräbt ihn die Sippe an einem Feldrain in düsterer Nacht und zieht weiter. — Dann giebt es den angesiedelten Zigeuner. Freilich wohnt auch dieser am Dorfende, im Zigeuner-Ghetto, in Erdlöchern vergraben oder in windigen Lehmhütten, je nach der Jahreszeit, frierend oder glühend. Er ist in erster Reihe Musikant, und nur so nebenbei Ziegelstreicher und Haarscherer. Er ist der eigentlich musikalisch Begnadete. Aus diesem Tribus gingen hervor der prächtige Bihari, Gründer der Dynastien Boka, Patikárus und Rácz.«

Jene, die walachischen Zigeuner, sind romantischer, malerischer, aber keine Künstler. Auch zeigt ihre phantastische Kleidung ungarische Motive, während der »Neu-Ungar«, wie er spottweise genannt wird, der musizierende Zigeuner nämlich, die Schwäche hat, sich nach Herrenart zu tragen, gleich-

wie es der freie Neger in Amerika liebt, sich möglichst europäisch herauszuputzen. Der glänzende Cylinderhut und die Lackschuhe besonders haben es ihm angethan. Gegenstände seiner Begeisterung sind die von Kavalieren abgelegten Kleider.

Wie kommt es nun, dafs aus den Reihen der Zigeuner nie ein eigentlicher Künstler hervorgegangen ist?

Porzó wirft dieselbe Frage auf, indem er sagt: »Wenn ich so der Zigeunermusik lausche, frage ich mich immer, wie es wohl kommt, dafs bei solch aufserordentlicher Begabung stets nur ein landesberühmter, nie aber ein weltberühmter Geiger oder Bläser aus ihren Reihen hervorging? Immer nur Musikant, nie Musiker. Offenbar liegt die Erklärung hierfür im überwallenden Blute, das sich keiner strammen Disciplin, keiner regelnden Zucht unterwerfen mag. Da sitzen sie um den notenkundigen, zumeist böhmischen Kapellmeister im Kreise herum, der ihnen ihre Stimmen ›Mann für Mann vorgeigt, vorbläst, wohl auch vordudelt‹ u. s. w. Allerdings besitzen wir bereits Zigeuner, die den Bogen lege artis führen, ja sogar schon in der Notenschrift Bescheid wissen; allein auch diese neuere Aneignung langt nicht, um sie edleren Zielen zuzuführen. Das Übel liegt tiefer, sie sind bar jeder Bildung, es mangelt ihnen der weitausschauende Gesichtskreis, sie vermögen ihre Schwingen nicht auszubreiten zum Fluge nach den Höhen der grofsen Kunst. Sie kennen und begehren keinen höheren Preis als den, uns aufzuspielen, unser Lied ›zu erraten‹. Und darum ist unser ›wehklagendes Jauchzen‹ ihr höchster Lohn.«

Wer ist — nach Porzó — der eigentliche musikalische Lehrmeister der Zigeuner gewesen?

Der über die Karpathen aus Galizien nach Ungarn eingewanderte polnisch-jüdische Klesmer (fahrender Spielmann). Im Orient stöfst man noch heute auf die Spuren des Klesmers. Auch gab es ja und giebt es noch augenblicklich vielgefeierte jüdische Primáse in Ungarn. Rózsavölgy (Rosenthal), der eigentlich schon europäisch angesäuselt, Schöpfer eines neuungarischen Stiles war, zählte unter die besten. Nicht minderer Volkstümlichkeit erfreuten sich Vörös (Rot), Csillag (Stern) und Göndör Gabi (Gabriel Kraus).

Welche Instrumente sind es, welchen man hauptsächlich in der Zigeunermusik begegnet?

Geige (Schetra welljuna), Cymbal (das Hackbrett) und die Klarinette. (Das Cymbal, auch Cobza genannt, fand in dem Zigeuner Barna Michaly aus dem Zipser Komitat einen bedeutenden Virtuosen; derselbe war so berühmt, dafs ihm der Kardinal Graf Cschaky mit der Unterschrift »Magyar Orpheus« malen liefs.) Der Zigeuner spielt alle Instrumente, nur dem Klavier steht er fern. Von Blech- und Holzblasinstrumenten hat er nur die Klarinette beibehalten. Die moderne Besetzung in Zigeunerorchestern ist erste und zweite Geige, Altviola, Violoncello, Bafs, eine Esdur-Klarinette und Cymbal (selten Flöten oder Pfeifen — naïu und moscalu — sowie Tambourin).

In welchen Ländern befassen sich die Zigeuner mit Gesang?

In Spanien und Rufsland, während sie sich in Ungarn nur auf Instrumentalmusik beschränken.

Welcher Art ist die Musik der Zigeuner in Ungarn?

Die Musik der Zigeuner gleicht einer Art Improvisation, einer Musik, die von Schule und Regel nichts wissen will, die aber gleichwohl von eminent künstlerischer Wirkung ist. Die Melodien sind mit eigenartigen Melismen verziert, die man sonst nirgends in der Musik vorfindet. Plötzliche Crescendi, plötzliche Accente, die dem Ohre unerwartet erscheinen, Kadenzen in Violine und Cymbal sind charakteristische Momente der Zigeunermusik; ferner findet man in der Zigeunermusik eigentümliche Rhythmik, sowie eine starke Ausnützung des Portamento auf den Saiten der Geige und Anwendung von verminderten und übermäfsigen Intervallen. Die Zigeunertonleiter würde sich z. B. so darstellen: c, d, es, fis, g, as, h, c). Dem Zigeuner liegt die Musik in den Adern, ohne Buch und Noten spielen sie die Weisen ihres Volkes, das auf der einen Seite verachtet, auf der andern Seite nicht nur gerne gesehen ist, sondern zur wahren Begeisterung Anlafs giebt. Das dunkle Auge lebt vor Lust und Leid, und spiegelt die Musik deutlich wieder. Der Ungar hat ein Sprichwort: »sirva vigad y magyar«, d. i. »der Magyar freut sich weinend«. Dies kommt einem so recht in der Zigeuner-

musik zum Bewufstsein. Eine Mischung von tiefstem Klagen mit einem gewissen Taumel bildet die Gefühlssphäre der Zigeunermusik. Dabei wieder: welche Grazie der Bewegung bei der Zigeunerin, die kokett ihr geschlissenes Kleid, mit wertlosem Schmuck geziert, gefafst hat und zum Klange der Musik ihrer Brüder tanzt. (Ein anderer Ohrenzeuge schreibt über den Eindruck, den eine Zigeunermusik auf ihn machte, folgendermafsen: »Mit wild in das Gesicht hängenden Haaren, das scheu funkelnde Auge halb zugedrückt, zwischen den blendend weifsen Zähnen die kurze Pfeife und der Kopf gebogen über die kleine Violine, spielt der Zigeuner seine begeisternden Lieder. In wehmütigen Zügen zittert der Bogen über die Saiten, plötzlich klirrt es durch die Saiten wie ein ermannender Schrei und wilder und immer rascher klingen Hackbrett und Geige, und durch die wirren Klänge schallt es wie hilferufende Stimmen, wie das Stöhnen des Sterbenden. Und feierlich schweigend stehen die phantastisch aufgeputzten Spielleute, hohe, malerisch-schöne Gestalten, und starren hinauf in den Zauber und klirren mit den Sporen und streichen den schwarzen Bart.«

Für den echten Magyaren, der die Musik seiner Zigeuner aus tiefster Seele liebt, weil sie der Träger seiner innersten Empfindungen und Regungen ist, bedeutet sie den Inbegriff aller irdischen Seligkeit. Kein Leid und keine Lust, die ihm der Zigeuner nicht mit seiner Geige verdolmetschen könnte. Viele hundert Volkslieder, die der Augenblick geboren, gehen als gespielte Scheidemünze durch das Reich, und von den vielen hundert Melodien der Zigeunermusik bedeutet eine jede ein ganz bestimmtes, im ganzen Lande bekanntes und gesungenes Lied. Der Magyar sucht die Musik, die seine Sorgen einlullt und ihn mit ihren süfsen Tönen über das tägliche Mifsgeschick emporhebt; er sucht sie auch, wenn ihm die Brust vor Freude zu eng wird. Ganz nah neigt der Primas Geige und Fiedelbogen an das Ohr des verzückt Lauschenden, und gierig saugt dieser die jauchzende, tolle, sich überschlagende Melodie ein. Die Textesworte handeln mit Vorliebe von der Klage des verlassenen Mädchens um ihren Geliebten. »Wer den Zigeuner will verstehn, mufs in Zigeuners Lande gehn.« Der Zigeuner, welcher hinaustritt in die Fremde, um in Konzertsälen seine Kunst hören

zu lassen, wird niemals seine Heimat vergessen oder gar verlassen. Dem freigeborenen Sohne der Pufsta vermag auch das alles nivellierende Joch weltstädtischen Getriebes nichts von seiner Ursprünglickeit zu rauben. Aber er fühlt sich dort doch als Zigeuner in einem ihm völlig fremden Salon. Sein Temperament, sein Schwung, die Glut, mit der er die Geige spielt, das alles haftet an der Scholle seines über alles geliebten Ungarlandes. Es giebt Zigeunerkapellen, die in der ganzen Welt gereist sind, aber es giebt keine Zigeuner, die draufsen in der Fremde geblieben sind. Der ungarische Zigeuner ist ein Patriot, er hängt mit Liebe an seinem Vaterlande. Von den nomadisierenden Zigeunern des Orients abstammend, hat sich der Zigeuner seit dem 17. Jahrhundert sefshaft gemacht. Mit seinen wandernden Stammesgenossen, die er verachtet, hat der musizierende Zigeuner nichts mehr gemein, als die ausgesprochene musikalische Begabung, den ungebundenen Freiheitssinn, der die magyarische Freiheitsliebe potenziert, und das Bewufstsein, einer eigenen Kaste anzugehören. Die Zigeuner halten noch zusammen und heiraten untereinander. Sie fühlen sich mit Stolz als etwas ganz besonderes und nehmen, wenn sie spielen, eine gewisse Superiorität über die Zuhörer in Anspruch. Aber ihr nationales Empfinden ist trotzdem magyarisch. Als Ludwig Kossuth, der 1848er Nationalheld und intransigente Politiker starb, da schwiegen zwischen dem Todestage und der Leichenfeier all die vieltausend Geigen im Lande und unberührt ruhte das Cymbal. Die eigentlichen Zigeuner spielen nur Streich- und Schlaginstrumente. Ihr musikalisches Gehör ist im höchsten Grade bewunderungswürdig. Man wird nur selten Kapellen antreffen, welche Noten vor sich haben. Meistens sind sie imstande nach einmaligem Hören ihre Musikstücke wiederzugeben.

Von der Erschaffung der Geige erzählt ein altes Märchen der Zigeuner: Es waren einmal ein armer Mann und eine arme Frau, die hatten keine Kinder. Eines Tages ging die Frau in den Wald. Da begegnete ihr ein graues Mütterchen, das also sprach: »Gehe nach Hause und zerschlage einen Kürbis, giefse Milch hinein und trinke sie, dann wirst Du einen Sohn bekommen, der sehr reich und glücklich wird«. Die arme Frau that, wie ihr geheifsen war, und nicht lange darauf bekam sie einen schönen Knaben. Sie sollte sich jedoch nicht lange seines Besitzes freuen, denn sie wurde krank und starb; ihr Mann folgte ihr

auch bald nach, und der Sohn blieb ganz allein zurück. Er war zu einem sehr schönen Jüngling herangewachsen und dachte bei sich: »Was soll ich hier machen? Ich gehe in die Welt und suche mein Glück«. Er ging von Dorf zu Dorf und von Stadt zu Stadt; sein Glück aber fand er nirgends. Endlich kam er in das Land eines Königs, der eine wunderschöne Tochter hatte, sie aber nur dem Manne zur Frau geben wollte, der etwas machen könnte, was noch niemand auf der Welt gesehen. Viele Freier hatten schon ihr Heil versucht; die Dinge, die sie machten, waren aber alle schon dagewesen, und der König hatte sie darum aufhängen lassen. Als der Jüngling von der Schönheit der Prinzessin hörte, ging er geradeswegs zum König und sagte: »Ich will Deine Tochter zur Frau haben; was soll ich denn machen?« Da wurde der König zornig und sprach: »Du fragst, was Du machen sollst? Du weifst ja, dafs nur der meine Tochter zur Frau erhält, der etwas machen kann, was noch niemand in der Welt gesehen hat. Weil Du so dumm gefragt hast, sollst Du im Kerker sterben!« Und die Diener des Königs warfen ihn in ein finsteres Verlies. Da safs er nun und klagte und jammerte. Auf einmal aber wurde es hell um ihn, wie am hellsten Tage, und als er aufsah, stand vor ihm die Matuya oder Feenkönigin. »Weine nicht«, sagte sie, »Du sollst doch noch die Königstochter heiraten. Hier hast Du ein Kästchen und einen Stab; nun nimm ein paar Haare von meinem Haupte und spanne sie über das Kästchen und den Stab.« Der Jüngling that, wie die Königin befohlen, und als er fertig war, sprach sie weiter: »Streich mit dem Stäbchen über das Haar der Kiste«. Wieder folgte er ihrem Worte; sie aber sagte: »Dieses Kästchen soll eine Geige werden und die Menschen froh und traurig machen, je nachdem Du es willst«. Darauf nahm sie das Kästchen und lachte hinein, dann begann sie zu weinen und liefs ihre Thränen darüber fallen. Als sie beides gethan, reichte sie das Kästchen dem Jüngling zurück und sprach: »Streich nun wieder über das Haar«. Er that es, und nun entströmten dem Kästchen Lieder, die das Herz bald aufjubeln, bald vor Schmerz vergehen liefsen. Als die Matuya verschwunden war, rief der Jüngling seinen Kerkermeister und liefs sich zum König führen; zu dem sprach er: »Nun höre und sieh, was ich gemacht habe«. Dann begann er zu spielen, und der König geriet aufser sich vor Freude. Er gab dem Jüngling seine schöne Tochter zur Frau, und dieser lebte nun so glücklich und war so reich, wie das graue Mütterchen es einst der armen Frau prophezeit hatte.

Wie heifsen berühmte Violinvirtuosen bei den Zigeunern?

Csinka Panna (eine Zigeunerin) excellierte am Ende des vorigen Jahrhunderts als Violinspielerin; andere berühmte Violinspieler unter den Zigeunern waren: Succeawa, Angheluzza Barlea, Cihari, Hiripi, Sugar, Galantear Baczar, Boka Paticaring, Sarközy Kecskemety und Bihari, der 1827 als einer der bedeutendsten unter ihnen starb; ferner Boka, Patikárus und Racz.

Wer hat den Rákóczymarsch niedergeschrieben?

Der Kulturhistoriker Ungarns Czeke meint, dafs der durch Zigeunertradition aufbewahrte Rákóczymarsch von einem Böhmen, namens Kesnitschek, seine heutige Gestalt erhalten habe, nach anderen soll der Böhme Czermák den Rákóczymarsch aufgezeichnet haben, nach Porzó soll es ein deutsch-österreichischer Militär-Kapellmeister, namens Scholl, gewesen sein, dem der Rákóczymarsch 1809 seine Niederschrift verdankte.

Welche Bewandtnis hat es mit dem Rákóczymarsch?

»Niemand weifs, wer diese Kriegshymne komponiert hat. Nach der Unterwerfung Ungarns war der Marsch verboten, aber seit dem Ausgleich von 1867 ist auch der Rákóczymarsch freigegeben worden. In der Revolution von 1848—49 war dieser Marsch die nationale Schlachtmusik, und neben den feurigen Liedern Alexander Petöfis waren es die Weisen des Rákóczymarsches, welche die Empörer in dem Kampfe begeisterten. Der Name rührt daher, dafs Franz Rákóczy II. ihn zu seinem Lieblingsmarsch erwählt haben soll. Wir wissen, dafs die Truppen dieses Feldherrn in den Kriegen von 1703—1708 bereits den Rákóczymarsch spielten; er bestand damals aus einem Adagio und Allegro und wurde zum Aufbruche der Truppen gespielt« (Keliti). Czeke charakterisiert den Rákóczymarsch mit folgenden Worten: »Kampfgerüstet und siegesbewufst, aber wie von einem mächtigen Dämon gefesselt, so flehen diese Lieder um Gehör, wie Blutstropfen aus verwundetem Herzen, wie Thränen aus dem betrübten Auge, wie Funken aus dem mit kräftiger Hand geschwungenem Schwerte.«

Welcher Art ist der Czárdás als Tanz?

K. Keliti schildert den Czárdás folgermafsen: »Wie die slavische, besonders die polnische und czechische, so huldigt auch die magyarische Nation mit glühender Liebe diesem Tanze. Die meiste Ähnlichkeit hat dieser Tanz mit dem russischen Kosak. Dieser wird von zwei Personen getanzt, die sich abwechselnd an einander bewegen und dann wieder entfernen. Er wird mit stampfenden Schritten, in weiten Bewegungen und mit in die Seite gestemmten Armen ge-

tanzt. Doch ist der Czárdás viel interessanter und feuriger. Die Tanzschritte werden mit Hüftenbewegungen, Ein- und Auswärtsdrehen der Füsse, abwechselndem Stofsen auf Ferse und Fufsspitze, Zusammenschlagen der Sporen und Schlagen der Hände auf die Csismen-Stiefel, ausgeführt. Albert Czerwinsky, der bekannte Theoretiker der Tonkunst, bemerkt mit Recht, dafs die Ähnlichkeit beider Tanzarten nur dann unverkennbar, wenn die Tänzer tief sitzen oder auf dem Boden kauern. Der Czárdás beginnt mit einem Andante, wird dann immer lebhafter und stürmischer und atmet die höchste südliche Glut und Leidenschaft. Er wird nicht, wie der Kosak, nur von einem Paare getanzt, sondern sechs, acht, zehn oder noch mehr Paare stellen sich in den Kreis und fangen den Czárdás zu tanzen an. Der Tänzer fafst seine Tänzerin um den Leib, und so lange das Andante dauert, begnügt er sich, sie einfach rechts oder links zu drehen, sie schelmisch lächelnd zu betrachten und mit den bespornten Absätzen zusammenzuschlagen. Wenn aber die Violinen und Klarinetten zur tollen Lust auffordern, lächelt die Tänzerin zuversichtlich, und während sie die linke Hand in die Seite stemmt, legt sie die Rechte auf die Schulter des Tänzers, und wie der Zigeuner die Töne seiner Geige willkürlich schweifen läfst, wohin sie nur wollen, so scheint der Czárdás-Tänzer gerade das mit seinen wilden Bewegungen ausdrücken zu wollen, was ihm in den Sinn kommt. Es ist ein ewiges Hinneigen und Fliehen, ein Winden und Drehen, ein Hochaufspringen und Tiefernieder-beugen, ein ergötzliches, aber höchst interessantes Durcheinander, das um so mannigfaltiger und toller erscheint, da jedes Paar sich mit einem aufserordentlich kleinen Raume begnügt und sich um die Nebentanzenden durchaus nicht bekümmert.«

Eine treffliche Schilderung des Czárdás-Tanzes findet sich im Buche Rudolf Bergners über Siebenbürgen (Leipzig, H. Brückner). U. a. heifst es dort: »Man mufs sie dabei beobachtet haben, die schlanken, graziösen Magyarinnen, um begreifen zu können, welch ein Zauber in dem Worte ›Czárdás‹ für sie liegt.... Dann ist erst der Magyar in seinem Elemente, dann entfesseln sich die schlummernden Leidenschaften, und ein fremdartiges, originelles Schauspiel

entwickelt sich. Man wiegt sich hin und her, vor und zurück, man dreht sich im Kreise; einzelne Paare umhüpfen die Gesellschaft in zierlichen Schritten. Es ist, als ob ein Gewitter am Horizonte hinaufstiege, um unter Donner und Blitz niederzugehen. Die Musik wird ungestümer, heftiger, herausfordernder, ihre Töne werden greller. Die Tänzerinnen jauchzen, die Paare bilden einen Kreis um einen schlanken jungen Mann, der inmitten desselben allerlei Figuren ausführt. Er hält sich mit beiden Händen den Kopf, er wirft ihn hinüber — seine Füſse bewegen sich in unglaublicher Schnelligkeit und in krampfhafter Weise; er schwingt ein weiſses Tuch über dem Haupte; dann entschlüpft er in die Reihe der Tänzer. Bisher Unbeteiligte tauchen aus dem Hintergrunde auf — sie schlieſsen sich den Tanzenden an, hier ein Tänzer, dort eine Tänzerin. Es ist ja der Czárdás, der allerobernde, dem nichts widerstehen kann. Ihn spielen diese schwarzbraunen Gesellen da oben, so wild, so grell, so bezaubernd! Alles erscheint halbtrunken, fortgerissen von der Musik. Und jetzt bricht der Sturm los — die Musik fordert ungestüm, die Paare drehen sich zwanzig- bis dreiſsigmal pfeilgeschwind. Der Boden erzittert unter ihren Tritten — sie sind die Beute der Zigeuner geworden. Ja, lassen diese nach, sofort erhebt sich ein Rufen. Es hält so lange an, bis der rätselhafte Fiedelbogen von neuem waltet und sich das wilde Schauspiel wiederholt. Die Busen wogen, die dunklen Augensterne sprühen Feuer, die kleinen Hände gleichen glühenden Eisen und in den Adern rollt das entfesselte Blut.... Und wie die nationalen Speisen und Getränke am besten ein transleithanischer Magen vertragen kann, so vermag auch den nationalen Czárdás am besten der Vollblut-Ungar, der ›Magyar ember‹ zu tanzen. Darin sind die Söhne der Puſsta den anderen Nationen in der That über.«

Wie gestaltete sich die Musikentwicklung in Ungarn im 19. Jahrhundert und wie heiſsen die Träger der Musikentwicklung Ungarns im 19. Jahrhundert?

Die Musikentwicklung in Ungarn hat im 19. Jahrhundert insofern einen hohen Aufschwung genommen, als auch dort, gleichwie in Ruſsland, Polen und Böhmen die National-

musik der Magyaren in die künstlerische Sphäre erhoben wurde. (Wie z. B. Haydn, Beethoven und Schubert die naturalistischen Weisen der Magyaren aufnahmen und verwendeten, zeigt sich klar in den diesen Punkt berührenden Werken; bei Haydn: Symphonie No. 11 [Adur] vom Jahre 1765 im Trio des Menuettes, Symphonie Ddur vom Jahre 1764, letzter Satz des Gdur-Trios für Violine, Violoncello und Klavier; bei Beethoven: »König Stephan«; bei Schubert: Divertissement à la Hongroise Op. 54, Scherzo und Schlufssatz der Amoll-Sonate, Menuett und Schlufssatz des Amoll-Streichquartettes Op. 29, Symphonie Cdur, Impromptu Fmoll Op. 142 No. 4, Moment musical in Fmoll, Sonate Op. 143, vierhändige Märsche, Cdur-Quintett, Trios in Es- und Bdur etc.) Wie auch aufserungarische Musiker die Musik in ihren Dienst zogen, zeigen uns Werke von Volkmann: »Ungarische Skizzen« Op. 24, »Viségrád« Op. 21, dessen Bdur-Symphonie u. a. m.; Brahms: »Ungarische Tänze«; J. Joachim: »Konzert in ungarischer Weise«; H. Hofmann: »Ungarische Suite«.

Bedeutende Musiker, die im 19. Jahrhundert auf dem Boden von Ungarn auftreten, sind:

Franz Erkel, geb. 1810 in Gyala, gest. 1893 in Pest. Erkel war seit 1838 Kapellmeister am Landestheater in Pest; von ihm die Opern »Hunyady Laszlo«, »Bank Ban«, »Georg Dosza«, »Brankowico«, »Bathori Maria«, »Ersebet«, »Sarolta«. Von seinem Sohne Alexander Erkel sind die Opern »Almos« und »Czobanz« hervorzuheben.

Franz Lifzt, geb. 1811 in Raiding bei Ödenburg, gest. 1886 am 31. Juli in Bayreuth. Dieser grofse Tondichter, der bereits früher behandelt wurde, gehört wegen seines universalen Geistes nicht nur Ungarn, sondern der ganzen Welt an, jedoch mufs er in Bezug auf das, was er seinem Geburtslande als specielle Gabe darbot, Berücksichtigung finden. Die Gaben bestehen in den »Ungarischen Rhapsodien«, in der symphonischen Dichtung »Hungaria«, sowie in der »Fantaisie hongroise«. Wie Chopin in seinen Kompositionen für Klavier das Wesen des Empfindungslebens seines Volkes zu künstlerisch verklärtem Ausdrucke brachte, so that auch dieses Lifzt mit den Weisen seines Volkes. Lifzt

wurde von der Idee, wie er selbst aussprach, geleitet, dem Ungarvolke eine Sammlung seiner Weisen, wie sie schon seit alters her erklungen waren, in künstlerischer Form darzubieten. (Siehe über Lifzt in Band V.)

Karl Thern, geb. 1817 in Iglo, gest. 1886, war Komponist; von 1841 an Kapellmeister am Nationaltheater in Pest, von 1853 an Lehrer für Komposition am Pester Konservatorium für Musik. Seine beiden Söhne, Willi und Louis Thern, geb. 1848 und 1849, zeichneten sich als tüchtige Pianisten aus und glänzten eine Zeit lang durch ihr eminentes Zusammenspiel.

Michael Mosonyi, geb. 1814 in Wieselburg, gest. 1870 in Pest. Von ihm die magyarische Nationaloper »Almos«, sowie viele andere Kompositionen.

Edmund von Mihalovic, geb. 1842 in Slavonien; war Schüler von Mosonyi und M. Hauptmann. Von Mihalovic: Eine Ouverture, symphonische Dichtungen für Orchester, Klavier- und Vokalkompositionen.

Ladislaus Zimay, geb. 1822 in Gyöngijos; seit 1875 Dirigent der Ofener Musik- und Gesangakademie. Von ihm: Ungarische Lieder u. a. m.

Cornel Abrányi, geb. 1822; gründete 1860 die erste ungarische Musikzeitschrift »Zenészéti Lapok« und 1867 einen ungarischen Sängerbund, lebt als Professor und Sekretär der Landesakademie in Pest, schuf Lieder, Chöre und wirkte sehr für die Hebung der Musik in Ungarn.

Imre Székely, geb. 1823 in Mályfolva, gest. 1887, lebte von 1852 an wieder in Pest, nachdem er als Pianist in Paris und London geweilt hatte. Von ihm: Klavierkonzerte, Orchester- und Kammermusiksachen, zahlreiche Klavierstücke u. a. m.

Julius v. Beliczay, geb. 1835 in Komorn; war als Komponist und Musikschriftsteller thätig. Von ihm: Lieder, Chöre, Kirchenmusik (Messe in Fdur und »Ave Maria«), Kammermusikwerke u. a. m.

H. Gobbi, geb. 1842 in Pest, ist als Pianist Schüler Lifzts. Gobbi schrieb unter anderem: Eine Sonate im ungarischen

Stile für Klavier, Phantasiestücke und Albumblätter für Klavier, Männerchöre und eine Festkantate für Chor und Orchester.

Aladár Tisza, geb. 1842 in Pest; war Schüler von Robert Volkmann. Tisza war Komponist von »Ögyek dalai« (Ögyeks Lieder), von Chören, Liedern und Tänzen, welche alle den Stempel des echt ungarischen Wesens an sich tragen.

Joseph Ságh, geb. 1852; war Schüler von Abrányi. Ságh bethätigte sich besonders als Musikschriftsteller an der ungarischen Musikzeitung »Zenészéti Lapok« und gab 1877 ein musikalisches Konversationslexikon in ungarischer Sprache heraus, welches kurze biographische Skizzen von fast allen ungarischen Tonkünstlern enthält.

Wie heifsen berühmte Instrumentalvirtuosen, deren Geburtsland Ungarn ist?

Franz Lifzt, geb. 1811, Miska Hauser, geb. 1822 in Prefsburg, Joseph Joachim, geb. 1831 in Kitse bei Prefsburg, Edmund Singer, geb. 1831 in Tottes, der Flötenvirtuose Adolf Terschak, geb. 1832 in Hermannstadt, der Klaviervirtuose Raphael Joseffy, geb. 1852 in Prefsburg, der Geiger und Komponist Jenö Hubay, der Klaviervirtuose Graf Zichy. Auch ist der in Leipzig lebende bedeutende Dirigent Arthur Nikisch ein Ungar.

Wie heifsen die beiden bedeutendsten Musikverlagsanstalten Ungarns?

Roszavölgyi & Co., gegründet 1849 in Pest, und Taborszky & Parsch, gegründet 1868 in Pest. (Beide Musikverlagsanstalten gaben viele Werke ungarischer Komponisten heraus, wie z. B. von Abrányi, Erkel, Gobbi, Lifzt, Mihalovic, Székely, Tisza, Zimay u. a. m. (Wer sich über ungarische Musik orientieren will, der sei auf folgendes Sammelwerk verwiesen: »Schätze der alten ungarischen Musik« [1672—1838], Weisen und Lieder aus den Zeiten von Thököly und Rákóczy. Für Klavier von Jul. Káldy.)





Niederlande.

Holland.

Die hervorragendsten Musiker und Musikbestrebungen im 19. Jahrhundert:

David Ed. de Groot (1795—1874); berühmter Klarinettist und Komponist. Lebte zeitweise in Amsterdam und im Haag, wo er an der königlichen Musikschule als Lehrer für Klarinette, sowie als Soloklarinettist des Königs wirkte.

J. H. Lübeck (1799—1865); vorzüglicher Dirigent und auch Komponist. Lebte und wirkte im Haag.

J. B. van Bree (1801—1857); Violinist und Komponist von Bedeutung. Dirigent der früher so berühmten (jetzt aufgegebenen) Felix Meritis-Konzerte. Im Jahre 1840 stiftete er die noch bestehenden, berühmten und sehr beliebten Cäcilia-Konzerte. Van Bree, der auch Dirigent der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst (Abteilung Amsterdam) war, schrieb die Oper »Sappho«.

Johannes Joseph Hermann Verhulst, geb. am 19. März 1816 im Haag als Sohn unbemittelter Eltern; durch seine schöne Stimme erhielt er eine Anstellung als Chorknabe an der katholischen Kirche seiner Vaterstadt, und trat nach dieser Wirksamkeit als Gehilfe in die Musikalienhandlung von Weygand & Co. ein. Als 1827 im Haag die königliche Musikschule errichtet wurde, gehörte Verhulst zu den ersten Besuchern dieser Anstalt. Unter Leitung des Direktors J. H. Lübeck studierte er Violine und Theorie der Musik, und zog sehr bald die Aufmerksamkeit auf sich durch ein »O salutaris« für Männerstimmen, sowie durch ein »Tantum ergo«. Im Jahre 1836 bildete sich Verhulst unter dem Belgier Charles Hanssens weiter, der im Haag die Französische Oper leitete. Mehrere Sachen für Orchester, die er unter

Aufsicht Hanssens' geschrieben hatte, liefs die Niederländische Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst durch Druck veröffentlichen. Nun gewährte König Wilhelm II. dem jungen Tondichter die Mittel, sich im Auslande umzusehen, und so ging Verhulst 1837 nach Paris, fühlte aber bald, dafs hier nicht der geeignete Boden für ihn sei. Verhulst ging nach Leipzig, wo sich Mendelssohn seiner annahm, unter welchem er Streichquartette, eine Symphonie in E moll, den 145. Psalm, Messen und Hymnen für Chor schrieb, die den Einflufs seines Lehrers durchaus verraten. Nachdem Verhulst von 1838—42 als Leiter des Musikvereins »Euterpe« in Leipzig gewirkt hatte, kehrte er im letztgenannten Jahre nach Holland zurück und begann nun hier eine erspriefsliche Thätigkeit zum Segen der Tonkunst, sowohl als Komponist wie auch als Dirigent. Wesentlich in seinem Schaffen ist die Herausgabe vieler Lieder und Chorwerke in holländischer Sprache, sowie seine überaus bedeutende Thätigkeit als Dirigent, welche er im Haag, in Rotterdam und Amsterdam, in welchen Städten er abwechselnd wohnte, entfaltete und durch diese Aufführungen einen bedeutenden Einflufs auf das Musikleben Hollands im 19. Jahrhundert ausübte. Verhulst starb am 17. Januar 1891 im Haag.

D. H. Dijkhuizen, geb. 1821 in Twello (Geldern), bedeutender Organist und Komponist. Von ihm: Symphonien, Ouverturen, der 23. Psalm für Chor und Orchester u. a. m.

J. Franz Dupont, geb. 1822 in Rotterdam, gest. 1875, war Schüler des Leipziger Konservatoriums. Von ihm: Die Oper »Bianca Siffredi«, Symphonien, Kammermusikwerke u. a. m.

Joh. Alb. van Eyken, geb. 1823 in Amersfoort, gest. 1868 in Elberfeld als Organist. Von ihm, der ein berühmter Orgelvirtuose war, Kompositionen für die Orgel und gröfsere Chöre.

Richard Hol, geb. 1825 in Amsterdam. Vorzüglicher Dirigent, Organist und Komponist vieler bedeutender Werke, wie von vier Symphonien, Konzertstücken, gröfserer Chorwerke und Opern. Hol war Nachfolger van Brees als Direktor der Amsterdamer Abteilung der Gesellschaft zur Beförderung

der Tonkunst; später lebte und wirkte er in Utrecht und lebt jetzt im Haag.

Franz Coenen, geb. 1826 in Rotterdam. Bedeutender Violinvirtuose und Komponist. Als Violinspieler war er Schüler von Molique und Vieuxtemps; machte vom Jahre 1848 an Konzertreisen mit dem Pianisten Henri Herz und später



No. 18. Johannes Joseph Hermann Verhulst.

mit dem Pianisten E. Lübeck (Sohn des schon genannten Lübeck). Er bereiste Westindien, Venezuela, Columbia, Mexiko, Peru, Chili und kam 1854 nach Holland zurück, wo er zunächst Direktor der Amsterdamer Musikschule, später Direktor vom Konservatorium der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst wurde, welche Stellung er im Jahre 1895 aufgab, um in Zurückgezogenheit in Leyden zu leben. Von ihm: Der 22. Psalm für Solo, Chor und Or-

chester, Lieder in Choralform, das dramatische Fragment »Albrecht Beijlings«, »Elia op Horeb« für Chor und Orchester, »Na de Storm«, eine Messe, sowie zahlreiche Stücke für Violine und Klavier, wie z. B. Op. 16, 17 und 19.

Gustav Adolf Heinze, geb. 1820 in Leipzig, war vorzüglicher und beliebter Komponist von Opern, den Oratorien »Die Auferstehung«, »Sancta Cäcilia«, »Der Feenschleier« und Männerchören. Als Mendelssohn Dirigent der Leipziger Gewandhauskonzerte war, fungierte Heinze unter dem Meister als trefflicher Klarinettist; seit 1850 Kapellmeister an der deutschen Oper in Amsterdam.

Eduard de Hartog, geb. 1826 in Amsterdam. Schüler von Doehler und Litolff, sowie von Bertelmann, Heinze und Damcke. Lebte seit 1852 in Paris und schrieb die Opern »Mariage de Don Lope«, »L'amour mouillé«, »Lorenzo Aldini«, die Ouverturen zu Augiers »Portia«, zu Corneilles »Pompejus«, sowie Streichquartette, Lieder u. a. m.

Eduard Silas, geb. 1827 in Amsterdam. Schüler von Kalkbrenner, Benoist und Halévy in Paris. Lebte meistens in Mannheim und London. Von ihm: Eine Messe, eine Symphonie, ein Nonett, Ouverturen, Lieder, Klavierstücke, sowie das Oratorium »Joash«.

Moritz Hagemann, geb. 1829 in Zutphen. Wirkte als Direktor der »Maatschappy vor Toonkunst« in Batavia und ist als Komponist von Klavier- und Gesangssachen zu erwähnen.

W. F. Thooft, geb. 1829 in Amsterdam, gest. 1890. War Schüler von Dupont in Leyden, sowie von Richter und Hauptmann in Leipzig. Von ihm: Die Chorsymphonie »Kaiser Karl V.«, drei Symphonien für Orchester, Streichquartette, Klavierkompositionen und die Oper »Aleida von Holland«.

W. Fr. Gerh. Nicolai, geb. 1829 in Leyden, gest. 1896 im Haag. Genofs an der Musikschule in Leyden den ersten Musikunterricht, besuchte von 1849—52 das Leipziger Konservatorium und ging sodann nach Dresden, um bei Joh. Schneider sich im Orgelspiele zu vervollkommnen. Nachdem er eine Zeit lang Lehrer an der königlichen Musikschule im Haag gewesen war, wurde er als Direktor dieser

Anstalt ernannt. Von Nicolai, der als Klavier- und Orgelvirtuose in Holland auftrat und viel zur Verbreitung deutscher Musik beitrug, sind zahlreiche Kompositionen zu verzeichnen: Lieder und Klavierstücke, Festkantaten, »Das Lied von der Glocke« für Solo, Chor und Orchester, das Oratorium »Bonifacius« u. a. m.

H. A. Meyroos (1830—1900), studierte am Leipziger Konservatorium und wurde Organist in seiner Vaterstadt Hoorn; später wirkte er als Direktor der »Cäcilia« und »Euphonia« in Arnhem. Von ihm: Orchester- und Chorwerke.

Wilhelm Coenen, geb. 1833 in Rotterdam, war als Klavierspieler Schüler seines Vaters Louis Coenen, der als Organist und Musiklehrer in Rotterdam lebte (geb. 1793 in Breda) und dessen fünf Söhne sich der Musik widmeten. (Franz Coenen war ein Sohn Wilhelm Coenens, der 1854 nach Indien ging und sich als Organist in Paramaribo niederliefs, bereiste als Pianist die Vereinigten Staaten Nordamerikas. Nach Konzertreisen in Holland liefs er sich 1862 in London nieder. Seine beiden jüngsten Brüder, Henri [geb. 1841] und Anton [geb. 1848 in Rotterdam], sowie Louis [geb. 1828] sind ebenfalls Musiker; der letztere wirkte in Boston als Organist und Musiklehrer.)

Aufser dieser Musikerfamilie Coenen ist noch eines holländischen Tonkünstlers gleichen Namens zu gedenken:

Jean M. Coenen, der in Amsterdam geboren wurde und sich als Virtuose auf dem Fagott, sowie als Komponist auszeichnete. J. M. Coenen, der seine Studien an der königlichen Musikschule im Haag machte, war von 1857 an Dirigent der berühmten holländischen Konzertgesellschaft »Felix Meritis«, sowie am Holländischen Theater. Von ihm: Eine Symphonie, ein Quintett, Ouverturen, Konzertstücke für einzelne Instrumente mit Orchester, sowie die zwei von der niederländischen Musikgesellschaft gekrönten Werke: Ouverture mit Introduktion und »Ada van Hollandop Tessel« (Worte von P. H. Heije) für Solo, Chor und Orchester.

Jacques Hartog, geb. 1837 in Zalt-Bommel. War während seiner Studienzeit in Deutschland, zunächst in Krefeld Schüler von Hanser, Bolten und Karl Wilhelm, ferner von Mortier

de la Fontaine, L. Brassin, sowie später von Ferd. Hiller in der Harmonie und Komposition. Von 1881—85 war Hartog Dirigent der Abteilung Bussum der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst. Als Musikschriftsteller hat er verschiedene bedeutende deutsche pädagogische und theoretisch-musikalische Werke ins Holländische übersetzt und mit Erläuterungen herausgegeben. Als Komponist von ihm: Eine komische Oper, Ouverturen, ein Violinkonzert, eine Messe, Motetten, Klavierstücke, Lieder u. a. m. Seit 1887 wirkt J. Hartog als Docent für Musikgeschichte an dem Konservatorium und an der Musikschule der berühmten Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst in Amsterdam und Haarlem und lebt als beliebter Klavier- und Gesangslehrer in Amsterdam.

Samuel de Lange, geb. 1840 in Rotterdam als Sohn des gleichnamigen 1811 daselbst geborenen Organisten, Pianisten und Lehrers an der Schule der niederländischen Musikgesellschaft; er war Schüler von Dupont und Verhulst, später von Winterberger, Damcke und Mikuli. Nach Konzertreisen, welche er mit seinem Bruder, den Violoncellisten Daniel de Lange, in Österreich und Galizien gemacht hatte, wurde er Organist (1864) in Rotterdam, ging 1875 nach Paris, 1876 nach Köln am Rhein, wo er als Lehrer für Orgel und Klavier am Konservatorium, sowie als Leiter des Gürzenichchores wirkte. Von 1885 an wurde er Direktor der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst im Haag und wirkt zur Zeit als Direktor des Konservatoriums in Stuttgart. Von ihm: Orgel- und Kammermusikwerke, sowie das Oratorium »Moses«.

Eugène Ten Brink, geb. 1838 in Amsterdam; war Schüler von Koch, Tuijn, Smits und Heinze in Holland, studierte aber ferner noch bei Dupont in Brüssel, sowie bei Richter in Leipzig. Von ihm, der in Lyon und Paris wirkte: Eine Orchestersuite, eine symphonische Dichtung, Kammermusikwerke und Opern, von denen die einaktige »Calonice« in Paris zur Aufführung gelangte.

Daniel de Lange, geb. 1841 (Bruder von Samuel de Lange), war als Violoncellist Schüler von Ganz und Servais, in der Komposition von Verhulst. Seit 1872 lebt Daniel de Lange

in Amsterdam und wirkt als Schriftführer der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst, sowie seit 1885 als Direktor des Konservatoriums der ebengenannten Gesellschaft. Dan. de Lange, der auch als Musikreferent vom »Niews van den Dag« thätig ist, komponierte Lieder, Chor- und Instrumentalwerke. Besonders bekannt wurde er durch die Leitung des berühmten holländischen a-capella-Chores.

C. L. W. Wirtz, geb. 1841. Lebt als Pianist im Haag, wo er zugleich als Lehrer am dortigen königlichen Konservatorium wirkt. Von ihm erschienen einige kirchliche Kompositionen.

Th. H. H. Verhey, geb. 1848. Lebt als Komponist und Klavierlehrer in Rotterdam. In der Komposition war er Schüler von W. Bargiel. Von ihm Kompositionen auf allen Gebieten.

Henri Viotta, geb. 1848 in Amsterdam; studierte zuerst Jurisprudenz, sodann Musik am Kölner Konservatorium unter Ferdinand Hiller. Viotta wirkte sodann in Amsterdam, wo er den dortigen Richard Wagner-Verein gründete, dessen Leiter er bis jetzt noch ist. Gegenwärtig lebt er im Haag als Direktor des königlichen Konservatoriums und Redakteur der Musikzeitschrift »Cäcilia«.

S. van Willigen, geb. 1849. Nachdem er zunächst technische Wissenschaften studiert hatte, widmete er sich unter W. Bargiel der musikalischen Komposition, unter de Klerk und Boers in Delft dem Klavier- und Violinspiele, sowie der Orgel unter Worp, in Groningen. Van Willigen, der in Amsterdam wirkt und Musikreferent für das »Handelsblatt« ist, schrieb zwei Opern, Lieder und kleinere Chöre, sowie Instrumentalwerke.

Willem de Haan, geb. 1849 in Rotterdam; war Schüler von S. de Lange und Bargiel und wirkt als Hofkapellmeister in Darmstadt. (Siehe über ihn als Komponist, Band V, S. 159.)

Bernhard Tweers, geb. 1854, war Schüler von Jadassohn in Leipzig. Gegenwärtig wirkt Tweers in Amsterdam als Lehrer für Kompositionen am dortigen Konservatorium. Von ihm: Drei Symphonien, Lieder, Männerchöre, gröſsere gemischte Chöre u. a. m.

Julius Roentgen, geb. 1855 in Leipzig. Vortrefflicher Pianist und Schüler des Leipziger Konservatoriums, sowie später von Franz Lachner in München. Lebt seit 1878 in Amsterdam als Lehrer am Konservatorium und an der Musikschule der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst. Von ihm: Orchester- und Chorwerke, Klavierstücke, Lieder u. a. m.

Willem Kes, geb. 1856. Trefflicher Violinvirtuose, als solcher Schüler von David und Joachim. Von 1877 an Konzertmeister im Parkorchester in Amsterdam; von 1855 an Dirigent im Amsterdamer Concertgebouw und seit 1890 in Moskau als Dirigent thätig. Von ihm: Violinkompositionen, Lieder und gröfsere Chorwerke.

J. G. H. Mann, geb. 1855, lebt in Amsterdam als Komponist und Dirigent. Von ihm: Viele gröfsere und kleinere Sachen für Orchester, für Klavier und andere Instrumente, Chorwerke, eine Oper u. a. m.

Louis Coenen, Sohn des Violinisten Franz Coenen, geb. 1856 in Amsterdam. Vorzüglicher Pianist. Schüler der Berliner Hochschule, wo er bei Rudorff und Bargiel studierte. Später folgte er Lifzt nach Pest und genofs bei R. Volkmann Kompositionsunterricht. Seit 1877 lebte er in Paris, wurde dann Hofpianist des Königs von Holland und ist seit 1895 Lehrer für Klavier am Konservatorium, sowie an der Musikschule der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst in Amsterdam.

Wouter Hutschenruijter, geb. 1859; lebt in Utrecht als Orchesterdirigent. War Schüler der Rotterdamer Musikschule. Von ihm: Kompositionen für Violine, für Orchester u. a. m.

Anton Averkamp, geb. 1861; war Schüler von Fr. Kiel, Bargiel und Joseph Rheinberger. Lebt in Amsterdam als Leiter eines a-capella-Chores für alte Kirchenmusik. Von ihm: Chor- und Orchesterwerke.

M. H. van Kruijs, geb. 1861; lebt als Musikdirektor in Groningen und ist Komponist von Orchester- und Orgelwerken.

Joh. Wagenaar, geb. 1862; war Schüler von R. Hol, S. de Lange jr., später von H. v. Herzogenberg und wirkt in

Utrecht und Deventer als a-capella-Chordirigent und Organist. Von ihm: Orchester- und Chorwerke, sowie kleinere und gröfsere humoristische Sachen.

A. Diepenbrock, geb. 1862. Von ihm, der in Amsterdam lebt, gröfsere kirchliche Chorwerke, die künstlerisch von grofser Bedeutung sind.

W. Mengelberg, geb. 1871. Schüler des Kölner Konservatoriums unter Wüllner. Wirkte bis 1895 als Musikdirektor in Luzern und ist seitdem Dirigent des Amsterdamer Orchesters des Concertgebouw, vom Orchesterverein »Cäcilia«, vom Gesangverein der Abteilung Amsterdam der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst, sowie auch der Diligentia-Konzerte im Haag. Mengelberg, der auch als Pianist von Bedeutung, schrieb Kompositionen für Orchester, Chor- und Kammermusikwerke.

Die Künstlerfamilie Brandt Buys: Der Vater Cornel. Alex Brandt Buys, geb. 1812, gest. 1890; war Musikdirektor in Deventer. Von ihm sind verschiedene kleinere und gröfsere Orchesterkompositionen geschaffen worden. Seine Söhne:

Marius Adrianus Brandt Buys, geb. 1840, lebt als bedeutender Organist und Glockenist in Zutphen.

Ludwig Felix Brandt Buys, geb. 1847, lebt in Rotterdam als Dirigent, Organist und Komponist.

Henri Fr. Rob. Brandt Buys, geb. 1830, lebt in Amsterdam als Dirigent und Komponist.

Die Künstlerfamilie Boumann: Der Vater G. W. Boumann, geb. 1803, gest. 1886, lebte als hervorragender Klarinettvirtuose in t'Hertogenbosch. Seine Söhne:

H. P. Boumann, geb. 1840, wirkt als Klavierlehrer und tüchtiger Dirigent in Zalt-Bommel und komponierte Werke für die Kirche, sowie Harmonieorchester.

C. L. Boumann, geb. 1833, lebt als Klavierlehrer, Dirigent und talentvoller Komponist in Dortrecht.

L. C. Boumann, geb. 1852, lebt als Klavierlehrer, Dirigent und Komponist in Nymegen. Von ihm: Lieder, Chöre und Kammermusikwerke.

Anton Boumann, hervorragender Violoncellist.

Die Zahl der holländischen Tondichter und Instrumentalisten ist durch den Anstofs, welchen die Pflegestätten der Musik in diesem Lande im 19. Jahrhundert gegeben haben, eine aufserordentlich bedeutende, so dafs in diesem Werke nur einiger hervorragender gedacht werden konnte. Wie grofs die Zahl ist, zeigt der Umstand, dafs der Königin Wilhelmine bei ihrem Regierungsantritt gegen 300 musikalische Kompositionen gewidmet wurden.

In ganz hervorragender Weise wirkten im 19. Jahrhundert auf dem Boden von Holland für das Gedeihen edler Musikbestrebungen zwei Gesellschaften:

1. »Maatschappy tot bevordering der toonkunst« (Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst) 1829 in den Niederlanden gegründet. Dieselbe begann mit 713 Mitgliedern, nach 25 Jahren zählte sie deren 1746, nach 50 Jahren bereits 3624; sie suchte für ihre Konzerte die bedeutendsten Künstler zu gewinnen, namhafte Werke zur Aufführung zu bringen, ernannte Verdienst-Korrespondierende und Honorarmitglieder und hat für das Ansehen der Tonkunst in Holland Grofses geleistet.

2. »Neederlandsche Toonkunstnaars-vereeniging« (Niederländische Tonkünstler-Vereinigung). Dieselbe ist über ganz Holland verbreitet, sowie auch über die vlämisch gesinnten Städte und hat den Zweck, die Kompositionen einheimischer Tonkünstler zur Aufführung zu bringen. G. A. Heinze, R. Hol (Utrecht), W. F. G. Nicolai (Haag), H. A. Meijroos (Arnhem), W. Stumpff (Amsterdam), C. van der Linden (Dortrecht) bildeten anfangs das Komitee, welches unter anderem folgende Werke zur Aufführung brachte: »Bonifacius«, Oratorium von Nicolai, »Der fliegende Holländer« von R. Hol, von demselben Tondichter noch »Leydens Glorie«; »Feenschleier« von Heinze; die Rubens-Kantate von Peter Benoit, sowie Symphonien und Ouverturen von Gernsheim, Hol, Heinze, Nicolai, Verhulst, Franz Coenen, Ed. de Hartog, P. Benoit, Meijroos, van der Linden u. a. m. Vorträge aus dem Bereiche der Musikwissenschaft wurden gehalten von Heyblom, Hol, Nicolai, Caspers und Pijzel. Auch

Preise wurden für hervorragende Leistungen junger Tondichter erteilt, so z. B. an W. Kes für ein Violinkonzert, an C. Krill für ein Klaviertrio, an L. C. Boumann für Phantasiestücke, an G. H. Witte für Phantasiestücke für Violoncello und Klavier, an Henri Völlmer, Govert Dorrenboom u. a. m.

Bei den soeben genannten Gesellschaften halten alljährlich im Sommer Examen ab, durch welches junge Tonkünstler und Tonkünstlerinnen, die sich dem Virtuosentum oder dem Lehrfache widmen wollen, Diplome erteilen; es ist dies eine Sache im Musikleben, die wohl überall Nachahmung verdient.

Als hervorragende, ausübende Tonkünstler holländischer Abstammung sind zu nennen:

Klaviervirtuosen: Joh. H. Sikemeyer, S. de Lange, J. Roentgen, C. L. W. Wirtz, James Kwast, H. van Zeyl.

Violinvirtuosen: G. Vermann, Christian Timner, J. Cramer, Bram Eldering, W. Kes, H. Petri.

Violoncellovirtuosen: Anton Boumann, Henri Bosmans, J. Mofsel, J. Hollmann, A. Hekking, Jacques van Lier.

Sänger: Frau Offermann van Hove (Sopran), geb. 1829; Katharina van Rennes, geb. 1855, Wilhelmine Gips (Sopran), gest. 1895; Frau de Haan-Manifarges (Alt), Frau A. Noordewier-Reddingins (Sopran), Tilly Coenen (Alt), Frau Oldeboom-Lütkemann (Sopran), die Opernsängerinnen Frau Thyssen-Bremerkamp und Engelmann-Sewing, Cornelie van Zanten (Alt), J. Rogmans (Tenor), geb. 1852; J. M. T. Orelio (Bariton), geb. 1854; Joh. J. H. Meschaert (Bariton), geb. 1857; Arnold Spel, geb. 1859; die Opernsänger Thyssen und Urlus, Sistermanns und van Rooy.

Belgien.

Die hervorragendsten Tonkünstler Belgiens im 19. Jahrhundert sind:

François Joseph Fétis, geb. 1784 in Mons, wirkte als berühmter Theoretiker und Musikschriftsteller, sowie als Direktor des Konservatoriums in Brüssel. Sein gröfstes Werk ist das achtbändige Tonkünstlerlexikon (»Biographie univer-

selle etc«.) Auch als Komponist hat sich F. J. Fétis bethätigt. (Sein Sohn Adolphe Eugène Fétis, geb. 1820, war Schüler von Herz und Halévy in Paris, wo er als Pianist und Komponist verschiedener Tonwerke starb.)

Pater Louis Lambillotte, geb. 1795 in Charleroi, gest. 1855 in Vaugirard. Bekannt wurde sein Werk über die Geschichte des gregorianischen Gesanges und Entzifferung der »Neumen«.

Pièrre van der Ghinste, geb. 1789 in Courtrai, gest. 1861 daselbst. Von ihm: Messen und andere Kirchenkompositionen, Klavierwerke, sowie die erste Oper in vlämischer Sprache »Het pruissisch Soldaten Kwartier« (1810).

Albert Grisar, geb. 1808 in Antwerpen, gest. 1869 in Asniéres bei Paris. Von ihm die Opern »Le Carilloneur de Bruges«, »Sarah«, »Les Poncherons«, sowie Lieder u. a. m.

N. J. J. Masset, geb. 1811 in Lüttich. War anfangs (von 1839—62) als Tenorist Opernsänger, sodann Musikdirektor an einer Erziehungsanstalt in St. Denis. Von ihm: Kompositionen für die Violine, Flöte und Gesang.

A. M. Limnander, geb. 1814 in Gent; war Schüler vom Pater Lambillotte und lebte von 1835 an in Brüssel. Von ihm: Kirchenkompositionen, Kammermusikwerke, Lieder, sowie die Opern »Les Druides«, »Les Montenegrins«, »Le chateau de la Barbebleue«, »Ivonne« u. a. m.

Jacques Matthieu Grégoir, geb. 1817 in Antwerpen, gestorben 1876 in Brüssel als Klavierspieler und Komponist.

Ed. Georges Jacques Gregoir, geb. 1822 in Turnhout. Wirkte als Pianist, Komponist und Musikschriftsteller. Von ihm als Komponist: Die symphonische Dichtung »Les Croisades«, das lyrische Drama »La vie«, das symphonische Oratorium »Le Déluge«, die Ouverture »Hommage à Henri Conscience«, das Nationaldrama mit Ouverture »De Belgen«, »La dernier nuit du comte d'Egmont«, Ouverture in C, »Leicester, drame mêle de musique«, »Willem Beukels« (komische vlämische Oper, sowie Männerchöre, Lieder, Kompositionen für Klavier, Violine und Orgel. Als Schriftsteller siehe dessen Werke, die auf Belgien Bezug haben in der Bibliographie.

August François Gevaert, geb. 1828, wirkte in Brüssel als Direktor des Konservatoriums der Musik, sowie als Musiktheoretiker, Musikhistoriker und Komponist. Als Komponist schuf er die Opern »Billet de Marguerite« und »Capitain Henriot«, als Theoretiker eine Instrumentationslehre, ein Lehrbuch des römischen Kirchengesanges, sowie das Werk »Histoire de la théorie musique dans l'antiquité etc.

Gebrüder Radoux. Jean Toussaint Radoux, geb. 1825 in Lüttich. Jean Joseph Radoux, geb. 1833 in Lüttich und Jean Théodore Radoux, geb. 1835 in Lüttich, sind als tüchtige Komponisten zu nennen.

Charles Meerens, geb. 1831 in Brügge; wirkte als Violoncellist, sowie als Schriftsteller auf dem Gebiete der Akustik.

Van Reysschoot, geb. 1832 in Gent, wo er das Konservatorium besuchte. Später wirkte er als Organist an der Jesuitenkirche in Sainte Barbe. Von ihm: zahlreiche Kirchenkompositionen und Klavierstücke, sowie die komische Oper »Ni roi, ni reine«.

Van Hoy, geb. 1835 in Malines, studierte in Brüssel. Von ihm: Kantaten, Ouverturen, Messen, Chöre sowie vier Opern.

Léon van Gheluwe, geb. 1837, studierte in Gent. War Lehrer an den Konservatorien Gent und Brüssel, sowie später Direktor des Konservatoriums in Brügge. Von ihm: Kirchenkompositionen, das Oratorium »Vénise sauvée«, die vlämische Oper »Philippine von Flanderen« u. a. m.

Pièrre Leopold Benoit, geb. 1837 in Harlebeke. Wirkte als Direktor des Konservatoriums der Musik in Antwerpen. Von ihm: Lieder, Motetten, Klaviersachen, Orchesterwerke (Charlotte Corday), die Oratorien »De Orlog«, »De Schelde« sowie die Oper »Isa«.

J. B. van den Eeden, geb. in Gent 1842. Schüler des Brüsseler Konservatoriums und später Direktor des Konservatoriums in Mons. Von ihm: »Faust laatste Nacht«, vlämische Kantate, für welche er den Rom-Preis erhielt, Orchesterwerke, Klavierstücke, Orgelpräludien, »Vaderlandsche Volksliederen«, das Oratorium »Brutus« u. a. m.

Philippe van den Berghe. Von ihm, der als Klavierspieler und Komponist wirkt: Etüden, Präludien und Fugen für Orgel, Klavierstücke, ein Klavierkonzert, Chorwerke und eine Reihe Kirchenkompositionen.

Als der bedeutendste unter den belgischen Tondichtern des 19. Jahrhunderts mufs unstreitig

César Franck genannt werden; derselbe ward am 10. Dezember 1822 in Lüttich geboren, wo er sich als trefflicher Klavier- und Orgelspieler ausbildete. 1837 siedelte er an das Konservatorium nach Paris über, wo er von 1843 an bis zu seinem Tode, 1890, als Lehrer und Komponist wirkte. Von ihm: Klavierwerke, vier Klaviertrios, das Oratorium »Ruth«, »Die Seligkeiten«, das symphonische Fragment »Psyche« für Orchester u. a. m. Um César Franck scharten sich in Paris eine Reihe junger französischer Komponisten, die denselben gewissermafsen als ihren Leitstern ansahen.

Als hervorragender Musiker Belgiens ist noch zu nennen:

Josèphe Dupont, geb. 1838 in Ensival, Schüler des Lütticher und Brüsseler Konservatoriums; wirkt in Brüssel als Kapellmeister am Théâtre de la Monnaie, sowie als Dirigent des Tonkünstlervereins, der Concerts populaires und als Lehrer am Konservatorium.

Bedeutende Instrumentalvirtuosen und Musikpädagogen Belgiens:

Charles de Bériot, geb. 1802 in Löwen, gest. 1870 in Brüssel. Bériot mufs als Begründer der bedeutenden und einflufsreich gewordenen belgischen Violinschule angesehen werden. Bériots Lehrer war André Robberechts, ein Schüler von Viotti und Baillot. Von Bériot sind zahlreiche Kompositionen für die Violine zu verzeichnen, die den gräziösen und eleganten Stil der belgischen Violinschule kennzeichnen.

Lambeert Joseph Meerts, geb. 1802 in Brüssel, gest. 1862 daselbst, war Schüler von Lafont und Baillot und wirkte als Lehrer am Brüsseler Konservatorium. Von ihm: das Etüdenwerk »Mécanisme de Violon«.

François Adrien Servais, geb. 1807 in Hall bei Brüssel, gest. 1866 daselbst; war hervorragender Violoncellovirtuose, Komponist und Lehrer seines Instrumentes. Von seinen

Schülern ragen hervor: Joseph Servais, César Alard, Jules de Swert, de Munck und Adolphe Fischer.

François Prume, geb. 1816 in Stavelot, gest. 1849 in Lüttich, wirkte als Komponist, Virtuose und Lehrer für Violine am Konservatorium in Lüttich.

Hubert Léonard, geb. 1819 in Bellaire bei Lüttich, gest. 1890 in Paris, wirkte von 1849—1856 als Professor des Violinspieles am Brüsseler Konservatorium. Von ihm zahlreiche Stücke und Transkriptionen für Violine und Klavier.

Henri Vieuxtemps, der bedeutendste der belgischen Violinvirtuosen, geb. 1820 in Verviers, gest. 1881 in Mustapha (Algier), wirkte als Professor des Violinspieles am Brüsseler Konservatorium, machte grofse Konzertreisen und schuf eine Reihe bedeutender Kompositionen für die Violine.

Jean Baptiste Rongé, geb. 1825 in Lüttich, als bedeutender Gesangslehrer geschätzt. Von ihm viele Übertragungen von Gesangswerken deutscher Meister ins Französische.

Jacques Matthieu Grégoir, geb. 1817 in Antwerpen, gest. 1876 in Brüssel, hat als tüchtiger Klaviervirtuose und Komponist für sein Instrument gewirkt. Von ihm: Etüden Op. 99 und 100 für Klavier, ferner Duos für Klavier und Violine im Vereine mit H. Vieuxtemps und Duos für Klavier und Violoncello im Vereine mit Servais komponiert. Von ihm ist auch eine Kantate »Faust« und die Oper »Le Gondolier de Venise« geschrieben worden.

Jean van den Boorn, geb. 1826 in Gronsfeld, war Schüler des Lütticher Konservatoriums und als trefflicher Pianist bekannt, ebenso wie sein Bruder Eduard van den Boorn als trefflicher Harmoniumspieler zu nennen ist.

Von den jüngeren belgischen ausübenden Tonkünstlern sind zu merken: der Tenorist Silva, der Violoncellovirtuose Jean Gérardy, die Violinvirtuosen Marsick, Ysaye, César Thomson und der Altviola- und Viola d'amour-Virtuose L. van Waefelghem. Ferner der Flötenvirtuose van de Vroje, der Klarinettvirtuose A. J. Blaes, sowie der Violinvirtuose Joseph Ghys, geb. 1801 in Gent, gest. 1848 in St. Petersburg.

Spanien.

Schon im zweiten Jahrhundert v. Chr. Geb. sandte der Konsul Metellus nach Rom eine Anzahl spanischer Musiker, die als Sänger und Instrumentalisten solches Aufsehen erregten, dafs seitdem in Rom spanische Instrumentalisten und Tänzer bei Volksfestlichkeiten nicht fehlen durften. Besonders bevorzugt waren die Sänger von Cordova und die Tänzerinnen von Cadix (Gades). Aus den Zeugnissen des Satyrikers Martial, sowie des Aulus Gellius ist ersichtlich, dafs die Bewohner der iberischen Halbinsel mit besonderer Musikbegabung ausgerüstet waren. Seit im 6. Jahrhundert die römisch-katholische Glaubensform in Spanien die herrschende wurde, war in diesem Lande für die Kirchenmusik bereits ein geebneter Boden, und eine Menge hoher Geistlicher bemühten sich, die Liturgie des Begründers der katholischen Kirchenmusik, Gregors des Grofsen, mit Eifer einzuführen — so die Bischöfe von Valencia, von Saragossa, von Toledo, ganz besonders aber der Erzbischof Isidor von Toledo (gest. 636), dessen »Sentiae de musica« wohl das erste spanische Werk über Musik darstellt. Geschichtlich bekannt ist der Einflufs der Araber oder Mauren, welche 711 unter Tarik in Spanien einrückten. Gleichwie dieses Volk in der Baukunst, Ornamentmalerei, Poesie, Philosophie, Arzneikunde und Astronomie befruchtend auf die Bildung in Spanien wirkte, so war dies auch in der Musik der Fall, denn der Islam ist der Musik durchaus nicht abhold. Äufsert sich doch ein arabischer Schriftsteller über die Tonkunst folgendermafsen: »Die Seele, wenn sie durch schöne Melodien entzückt wird, sehnt sich nach der Anschauung höherer Wesen und Geister und nach der Mitteilung einer reineren Welt«. Die praktische Musik verdankt den Arabern die Einführung einer Reihe von Musikinstrumenten, welche zuerst auf dem Boden von Spanien erscheinen. Eine der antiken Tuba ähnliche Trompete, die Guitarre und Laute (vom

arabischen Wort L'eud oder el'eud, d. i. Holz, und zwar Ahornholz), sowie die Stammutter unserer Geige, das Rebek, waren neben den Trommeln, dem Tambourin und Kastagnetten die Musikinstrumente im Gefolge der arabischen Kultur, welche bei einem so leicht zur Begeisterung entflammten Volke mit erregter Phantasie leicht Eingang fand. An die spanisch-arabische Kulturepoche schlofs sich die Epoche des Minnesanges, der von den Provençalen eingeführt und beeinflufst wurde, an. Ihre Kunst nannten die Trobadores »gaya ciencia« (fröhliche Wissenschaft), wodurch der Charakter fröhlicher und angenehmer Unterhaltung angedeutet war. Valencia, Catalonien und Arragonien waren die Hauptstätten der Blüte des Minnesanges mit seinem galanten Rittertum, geschmückt durch die Blume der Poesie und Musik.

Von Juan Ruiz, einem Priester, 1350 verfafsten Gedichte, welches Fuertes in seiner »Historia de la musica español« (Bd. I, S. 105) mitteilt, erhalten wir eine Vorstellung von der Reichhaltigkeit der Musikinstrumente auf spanischem Boden im 14. Jahrhundert:

Dia era muy santo de la pascua mayor
El sol salia muy claro é doble calor,
Los omes, las aves, et toda noble flor
Todas van recibir cantando el amor.

Recibenle las avas, Gallos, et Ruisenor,
Calandrias, et Papagallos, maiores et menores
Dan cantos placenteros, et de dulces sabores
Mas alegrias facen, que los que son maiores.

Recibenle los árboles con ramos et con flores
De diversas naturas, et de fermosas colores.
Recibenle los omes, et dueñas con amores,
Con muchos estormentos salian los Atambores.

Allí salian gritando la Guitarra Morisca
De las voces agudas, et de los puntos arisca,[1]
El corpudo Laud, que tiene punto á la trisca,
La Guitarra Latina, con estos se aprisca.[2]

El Ravé gritador[3] con su alta nota
Cab' el Garavi[4] tañendo la su Jota[5]

1 Ein viersaitiges Instrument, dessen Stimmung die Molltonart ausschlofs.
2 Spanische Guitarre, deren fünf Saiten nach Art der heutigen Guitarre gestimmt waren.
3 Violine, die von der jetzigen kaum abweicht.
4 Instrument mit dem Klange des Diskants der Sackpfeife.
5 Wie es scheint der beliebteste Volksgesang zur Zeit des Dichters.

El Salterio con ellos mas alto que la mota,
La Vihuela de penola[6] con ellos aqui sota:

Medio caño[7] et Rabé Morisco.[8]
Entre ellos alegranza el Galipe Francisco,[9]
La Rota[10] diz con ellos mas alta que un Risco,
Con ella el Tarbote[11] sin esta novale un prisco
La Vihuela de arco[12] face dulces bailadas.

Adurmiendo á las voces, muy á las vegadas,
Voces dulces, sabrosas, claras, et tambien puntadas
A las gentes alegra todas tienen pagadas.
Dulce Caño entero[13] sal con el Panderete.
Con sonatas de Azofar face dulce sonete
Los Organos que dicen Chansonetas et Motete,
La Citola Albordada[14] entre ellos se entremete.
Gayta et Exabeba[15] et el finchado Albogon.[16]
Cinfonia[17] et Baldosa[18] en esta fiesta son.
El francés Odrecillo[19] con esto se compon,
La niciancha Bandurria[20] aqui pone su son.
Trompas et Añafiles salen con Atabales[21]
Non fueron tiempo ha placenterias tales,
Tan grandes alegrias, nina tan comunales,
De juglares venian llenas cuestas et valles.

Durch Ferdinand den Katholischen wurde im Jahre 1492 für immer die Herrschaft der Araber in Spanien gebrochen, und mit der festen Begründung des Katholicismus begann nun auch in diesem Lande die Pflege der Tonkunst, wie sie von der Centrale dieses religiösen Kultus — von Rom aus vorge-

---

6 Viola mit Metallsaiten, welche mit einem Federkiel gerissen wurden; ähnlich, wenn nicht ganz gleich, der heutigen Sonora.
7 Kleine Flöte.
8 Violine mit nur drei Saiten.
9 Ein der Oboe ähnliches Blasinstrument.
10 Tasteninstrument mit Darmsaiten, die man durch ein drehbares Rad vermittelst eines Bogens in Vibration setzte.
11 Eine Art von Kontrabafs.
12 Violine mit vier, fünf oder sechs Saiten.
13 Die sogenannte Blockflöte, welche beim Blasen nicht, wie die moderne Flöte, quer an die Lippen, sondern geradeaus gehalten wurde, wie unsere Klarinette; ihres sanften Klanges wegen hiefs sie auch Flauto dolce.
14 Grofse Viola, die noch jetzt in Spanien von blinden Bettlern gespielt wird.
15 Vermutlich dasselbe wie die Chirimia, eine Art Schalmei, die in vier, dem Sopran, Alt, Tenor und Bafs der menschlichen Stimme entsprechenden Gröfsen von den Minstrels bei feierlichen Gelegenheiten gespielt wurde.
16 Eine grofse Oboe.
17 Ein nur noch bei den Bergbewohnern Asturiens gebräuchliches Messinginstrument.
18 Viereckiges Tambourin.
19 Verlorengegangenes Instrument, dessen Klang möglicherweise in den Registern spanischer Orgeln erhalten ist.
20 Die moderne Mandoline.
21 Trompeten, Posaunen und Pauken.

schrieben wurde, obgleich auch die weltliche Musik, in der maurischer Einfluſs unverkennbar ist, trotz Unterdrückung seitens der Kirche, fortbestand in den charakteristischen Volksgesängen und Tänzen. Fuertes sagt in seiner »Historia de la musica española« II, S. 158: »Viele unserer Komponisten waren von dem Wunsche beseelt, ihren Inspirationen freien Lauf zu lassen, fühlten sich aber zu gleicher Zeit durch den Zwang beängstigt, mit dem der religiöse Fanatismus ihre Kunst gefangen hielt. Wenn sie dennoch eine groſse Zahl weltlicher Kompositionen von melodischer Reinheit und harmonischer Faſslichkeit schufen, so muſsten diese doch inmitten der Überzahl des Herkömmlichen gleichsam verwaist dastehen und schnell in Vergessenheit geraten. Dies geringe Verständnis für volkstümliche Musik, verbunden mit übertriebenem Rigorismus waren die Ursache, daſs unsere weltliche Musik und mit ihr das nationale Melodrama für die späteren Generationen verloren gegangen sind.«

Aus dem 16. Jahrhundert sind an bedeutenden Tondichtern Spaniens, welche ausschlieſslich für die Kirche schufen, zu erwähnen: Francisco Guerrero (geb. 1528 in Sevilla), Vasqueras (siehe deren Werke in Glareans »Dodekachordon«), Antonio Fevin, Torrentes, Peñalosa u. a. m., deren Werke in den Bibliotheken der spanischen Kathedralen, insbesondere Toledos, zu finden sind. Zu den besten dieses Jahrhunderts gehören Cristofano Morales aus Sevilla, der um 1540 in seinen Messen, Motetten und Lamentationen, Schönheit und Natürlichkeit vereinte, wie wir dies im Palestrinastil gewahren, und Ludovica da Vittoria, geb. in Avila, der als Zeitgenosse Palestrinas 1573 Kapellmeister des Collegium germanicum und 1575 Kapellmeister an St. Apollinare in Rom war. Auch Francisco Ceballos sei noch genannt; derselbe war 1535 Kapellmeister in Burgos, wo er 1571 starb. Eine Messe von ihm, sowie die Motette »Intervestibulum« finden sich in Hilarion Eslavas »Lira sacra-hispana«. — Vor allem war das Kloster Montserrat bei Barcelona eine Pflegestätte kirchlicher Musik. Aus ihm ging eine Reihe tüchtiger Tondichter für die Kirche hervor. Seine Bibliothek, sowie die von Saragossa, Madrid, Escorial und Toledo bergen die Schätze kirchlicher Musik aus alter Zeit. Gevaert, der 1850 im Auftrage der »Académie royale de Belgique« eine Reise im Interesse der Musikgeschichte nach

Spanien unternahm, berichtet von derselben im Bulletin der Akademie, Bd. 19, No. 1, als von einer wahren Entdeckungsreise und schwierigen Umständen, und mifst der Kirchenmusik nur noch eine historische Bedeutung bei, während er dem Studium der spanischen Volksmusik ein hohes Interesse einflöfst. Gevaert sagt: »Die erstere (Kirchenmusik) hat indes nur noch eine historische Bedeutung, und wenn man die heutzutage in den Kirchen der Halbinsel ausgeführte flache und opernhafte Musik hört, so sollte man schwerlich glauben, dafs in diesen selben Kirchen in den Winkeln wurmstichiger Schränke die kostbarsten Schätze mehrstimmiger Musik aufgehäuft sind, von deren Existenz nur einige wenige Geistliche wissen, welche wohl den Niedergang der Kunst in ihrem Lande empfinden und beklagen, jedoch ohnmächtig sind, den auf die seichtesten Produktionen der neuesten italienischen Schule gerichteten Geschmack ihrer Landsleute zu veredeln und würdigeren Zielen entgegen zu lenken. Die Eigenschaften, durch welche sich die spanische Kirchenmusik von Mitte des 16. Jahrhunderts an vor der gleichzeitigen der niederländischen und italienischen Meister auszeichnet, sind eine verhältnismäfsig sparsame Anwendung der Nachahmungen, Kanons und sonstiger kontrapunktischer Künste; dafür eine gewisse Einfachheit und Majestät des Stils, Reichtum an Klangeffekten, wie sie sich aus der Verteilung der Stimmen ergeben, und ausdrucksvolle Betonung der Textesworte: endlich der fast beständige Gebrauch zweier Chöre, der sich ungeachtet der tiefen Entartung des Kirchenstils bis heute erhalten hat. Die nationalen Züge der spanischen Kirchenmusik erscheinen besonders deutlich in den Trauermusiken ausgeprägt, den Totenmessen, Motetten für die Passionswoche den Klageliedern des Jeremias, Bufspsalmen und anderen derselben Gattung. Inmitten der Verderbnis des heutigen Geschmackes hat sich in gewissen Kathedralen noch jetzt der Brauch erhalten, beim Gottesdienst während der Karwoche einige dieser alten Kompositionen zur Aufführung zu bringen, und wenn auch die Vortragsüberlieferungen längst verloren sind, wenn auch die Ausführung noch unter der Mittelmäfsigkeit ist, so bergen sie doch eine solche Fülle von erhabenen Schönheiten, dafs selbst die unmusikalischsten Personen ihre Wirkung tief empfinden.« Von den Musikstücken, welche auf Gevaert einen besonderen Ein-

druck machten, nennt er ein vierstimmiges »Circumdederunt me« von Joaquin Nebra, der als Kapellmeister unter Ferdinand VI. wirkte, und von dem noch eine Anzahl Messen, Motetten, ein achtstimmiges Requiem als von grofser Schönheit bezeichnet werden müssen. Ferner den Chor »Sepelierunt Christum« von Soler und »Vere languores nostros«, sowie »Tristis est anima mea« von Escarregui. Als fruchtbaren Tonsetzer, der Kapellmeister Philipps V. war, nennt Gevaert Torres. Soler schrieb Abhandlungen: 1. Über die Kunst der Modulation und 2. Über das Notationssystem des Mittelalters. (»Curiosidades de la musica«.)

Neues Licht über die Musikentwicklung Spaniens im 16. Jahrhundert kommt uns aus dem Werke »Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts« von G. Morphy, das mit einem Vorworte von F. A. Gevaert versehen, aus dem Französischen von H. Riemann ins Deutsche übersetzt wurde. Gevaert schreibt:

»Indem ich den vorliegenden Band dem Sonderkreise derjenigen Musiker vorstelle, welche nach Aufschlüssen über die Vergangenheit ihrer Kunst verlangen, erfülle ich ein Versprechen, das ich vor mehr als dreifsig Jahren einem Manne gegeben, mit dem mich das Band einer durch keine Wolke getrübten Freundschaft verknüpfte. Ich schätze es mir zur besonderen Ehre, als erster auf das Erscheinen einer Arbeit hinweisen zu dürfen, die berufen ist, über eine der wichtigsten und am wenigsten erforschten Phasen der abendländischen Musikgeschichte helles Licht zu verbreiten. Übrigens fühlte ich mich für diese Aufgabe um so besser vorbereitet, als die ersten Anfänge des Werkes des Grafen Morphy Gegenstand meiner persönlichen Erinnerungen sind und ich die Ausarbeitung des Bandes von Anfang bis zu Ende verfolgt habe. Vielleicht nimmt der Leser einiges Interesse an dem Sachverhalt, den ich in Kürze darstellen werde.

Zufolge der politischen Umwälzungen des Jahres 1868 in Spanien hatte Morphy sein Vaterland verlassen und war nach Paris geflüchtet. Ich machte seine Bekanntschaft gegen Ende des Jahres; durch sein sympathisches Wesen gefesselt und durch seine musikalische Begabung und seine gewählte Unterhaltung angezogen, trat ich ihm bald näher. Ich war damals Generalmusikdirektor der Grofsen Oper und benutzte häufig meine Mufsestunden, um in der Bibliothek der Rue Richelieu zu arbeiten. So kam mir der ›Libro de Vihuela‹ von Don Luis Milan in die Hände, etwa zwei oder drei Monate vor der Ankunft des Grafen Morphy in Paris, und ich begann in geduldiger Arbeit die in Tabulatur notierten Lautenbegleitungen einiger dieser Gesänge, sowie auch ein paar ›Pavanas‹ und ›Fantasias‹ in unsere heutige Notenschrift zu übertragen. Meine

Thätigkeit an der Grofsen Oper liefs mir jedoch schwerlich Zeit, mich einer so langwierigen Arbeit zu widmen, und so riet ich dem Grafen Morphy, die Werke des genialen spanischen Lautenmeisters in die moderne Notenschrift zu übertragen. Er erklärte sich bereit, diese Arbeit zu unternehmen, und er förderte sie mit solchem Eifer, dafs er im Frühjahr 1870 nicht nur die Übertragung der Sammlung Milans, sondern auch die der Werke von Pisador beendet hatte. Gegen Ende des Jahres 1871 wurde Graf Morphy von der Königin Isabella zum Erzieher des jungen Königs Alfons XII. ernannt und begleitete seinen erlauchten Schüler nach Wien, wo derselbe seine Studien abschliefsen sollte. Während des Aufenthaltes in der Hauptstadt Österreichs verlor mein eifriger Freund seinen Plan nicht aus dem Auge und durchforschte fleifsig die reichen Musikbestände der Hofburgbibliothek. Das bibliographische Verzeichnis beweist, mit welcher peinlichen Sorgfalt alle auf die Litteratur der Laute bezüglichen Werke ausfindig gemacht worden sind. 1875 kehrte König Alfons in das beruhigte Spanien zurück und mit ihm Graf Morphy, der als Privatsekretär in des Königs Diensten blieb.

Seit dieser Zeit widmete er seine freien Stunden dem Werke, in welchem er den geistigen Abschlufs seiner Lebensarbeit erblickte, und das er auf Einbeziehung sämtlicher im 16. Jahrhundert in Spanien veröffentlichten Lautenbüchern zu erweitern beschlofs. 1897 hatte er die Arbeit beendet, mit deren Drucklegung aber erst nach seinem Tode (28. August 1899) dank der Fürsorge seiner Gemahlin und seiner Tochter begonnen wurde.

Es ist fast überflüssig, hier hervorzuheben, in wie hohem Grade die im vorliegenden Bande abgedruckten Kompositionen Anspruch auf Interesse haben. Wer nur einigermafsen sich um die Vergangenheit unserer Kunst gekümmert hat, weifs, dafs die Denkmäler der Instrumentalmusik sehr jungen Datums sind im Vergleich zu denen der Vokalmusik, sowohl der mehrstimmigen, als der nicht mit Instrumenten begleiteten einstimmigen.

Wenn die Künstler unserer Zeit die grofsen Musikbibliotheken Europas besuchen, so haben sie Gelegenheit, daselbst eine recht ansehnliche Menge Lautenbücher, geschriebene und gedruckte, zu sehen, Sammlungen von Instrumentalstücken (Übungen, Tänze, Bearbeitungen von Motetten und Madrigalen), oft auch von einstimmigen Melodien höfischen oder volksmäfsigen Charakters auf italienische, spanische, französische, deutsche, englische, niederländische Texte mit einer von Anfang bis zu Ende begleitenden Instrumentalpartie. Unglücklicherweise bleibt der musikalische Inhalt dieser kostbaren Bände den heutigen Musikern gänzlich unverständlich, weil er in einer seltsamen und verwickelten Geheimschrift, der ›Tabulatur‹, verborgen ist.

Diese Art von Notierung bedingt nicht nur eine besondere Gestaltung für jede Gattung von Instrumenten, sondern differiert auch für dasselbe Instrument von Land zu Land und obendrein führte noch jeder Meister einige persönliche Abweichungen ein. Alles dies macht es erklärlich, warum die in Menge produzierte Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts bis heute beinahe ganz toter Buchstabe geblieben ist. Was zur Stunde

von dieser reichen Litteratur übertragen vorliegt, beschränkt sich auf einzelne kurze Bruchstücke.

Man sieht, welche gewaltige Lücke in der Geschichte der Instrumentalmusik dem Grafen Morphy durch die Veröffentlichung der Werke der spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts auszufüllen gelang. Denkmäler der für Saiteninstrumente geschriebenen Musik werden nun zugänglich bis in die Zeit Karls V., sechzig Jahre vor den ältesten Virginalstücken und ein halbes Jahrhundert vor den Orgeltoccaten von Claudio Merulo.

Unsere Musiker gelangen in Besitz einer Anthologie, welche alle Arten der um diese Zeit in Spanien geübten weltlichen Musik umfafst: Vorspiele (Tientos), Phantasien, Tanzstücke, Sologesänge mit Instrumentalbegleitung und, was besonders interessant ist, ›Romances viejos‹, mittelalterliche epische Gesänge mit ihrer überlieferten Melodie, wie man sie noch im 16. Jahrhundert sang, und ihre Lautenbegleitung.

Somit wird den Musikern, welche den Kreis ihrer Kenntnisse in Bezug auf ihre Kunst zu erweitern wünschen, eine neue und ergiebige Quelle historischer Aufschlüsse zugänglich gemacht. Über viele bis zu diesem Augenblicke sehr im Dunkel gebliebenen Fragen werden die Lautenbücher Aufklärungen bringen, die man vergebens in den in gewöhnlicher Notierung auf uns gekommenen Werken suchen würde.

Diese Publikation bildet eine Art Abschlufs einer der Wiederbelebung des alten musikalischen Ruhmes Spaniens gewidmeten Trilogie: ›Lira sacra hispana‹ des berühmten Meisters Don Hilarion Eslava, eine Auswahl der Hauptwerke der Kirchenmusik; der ›Cancionero‹ des Don Francisco Asenjo Barbieri, ein reicher Schatz weltlicher mehrstimmiger Gesänge, und endlich die ›Spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts‹ von Don Guillermo Morphy, eine Sammlung der Erstlinge der Instrumentalmusik und des begleiteten Einzelgesanges.«

Der erste Band enthält:

Vorwort von F. A. Gevaert. — I. Biographische Notizen. — II. Erklärung der Tabulatur (Guitarre). — III. Tabulatur-Beispiele. — IV. Allgemeine Bemerkungen. — Nachbildungen der Originalhandschriften: Milan. »Durandarte« romance. Pavana. — Diego Pisador. »Passeava se el Rey.« — Fuenllana. »De Antequera sala el moro.« Versuch einer Bibliographie.

Luis Milan. »El Maestro.« 1536.

Gesangsmusik. Spanische Romanzen. 1. Durandarte Durandarte. 2. Con pavor recordó el moro. 3. Sospirastes Baldovinos. 4. Triste estaba. — Spanische Villancicos. 1. Al amor quiero vencer. 2. Agora viniese un viento. 3. Aquel caballero madre. 4. Amor, que tan bien sirviendo. 5. Toda mi vida os amé. 6. Sospiró una señora que yo vi. — Portugiesische Villancicos. 1. Quiem amores tem á fim que los tem. 2. Levayme amor d'aquesta terra. 3. Falai miña amor, falaime. 4. Vos dezeys que me quereis ben. 5. Un cuidado que mia vida tem. 6. Perdida tenyo la color.

Instrumentalmusik. Fantasias. No. 1—13. — Pavanas. No. 1—4.

Luis de Narvaez. »Delfin para vihuela.« 1538.

Ya se asienta el rey. Paseábase el Rey. Si tantos halcones la garza combaten. Si tantos halcones la garza combaten 2a Diferencia (Var. 2). Con gozo y tristura asi la combaten. 3a Diferencia (Var. 3). Villancico »I la mi cinta dorada« mit 6 Variationen.

Mille Regrés (sic). Gesang auf den Kaiser. O Guárdame las Vacas. Mit 3 Variationen im 1. Ton.

Der zweite Band enthält:

Alfonso de Mudarra. »Tres libros de música en cifras.« 1546.

Condo Claros. Obras menudas. Romanesca, »O guárdame las vacas«. Pavana. Pavanna de Alexandre. Gallarda. Fantasia. — Romances. 1. Durmiendo iba el Señor.« 2. Triste estaba. 3. Israel. 4. La Mañana de Sant Juan. — Canciones. 1. Recuerde el alma dormida. 2. »Claros y frescos rios de Boscán. — Sonetos. 1. »Si por amar el hombre. 2. Por ásperos caminos soy llevado. — Villancicos. 1. Dime á do tienes las mientes Pastorcico. 2. »Si me llaman.« 3. Gentil caballero.« 4. »Isabel!« 5. »Si viese.« 6. Ite ne al ombra degli ameni faggi. Pavana para guitarra. Temple viejo.

Anriquez de Valderrábano. »Silva de Sirenas.« 1547.

Adrino (Willaert?) Petite Camusete (sic). Pavana. Variationen über die Königspavane. — Villancicos. 1. La bella mal maridada. 2. Donde son estas serranas? 3. O! que en la cumbre. 4. De donde venís amore? 5. Corona de mas hermosas y á quien mas le pertenesce. 6. Desposósete tu amigo Juan Pastor. 7. Con que la lavaré, la flor de la mi cara? 8. Como puedo yo vivir. 9. Argimina nobre le dió. — Cancion. »Señora si te olvidare.« Spruch, De hacer lo que juré. Zweistimmiges Sonett, Eulalia Borgonela vernan. — Soneto. A monte sale el amor de la Isla muy nombrada. Romance (Las Coplas de Calaynos). 1. Ya Cavalga Calaynos. 2. Los brazos traygo cansados. — Canción de Juan Vazquez. Quien me otorgase, señora. — Sonett nach Manier eines Quodlibets von Cepeda. Corten espadas, afiladas lenguas malas. — Italienisches Sonett. Anchelina, vel anchelina. — Proverbio. Sea cuando recordares.

Diego Pisador. »Libro de música de vihuela.« 1552.

Romances. 1. Quien hubiese tal ventura. 2. La mañana de Sant Juan. 3. Paseábase el rey moro por la ciudad de Granada. 4. Guarte, guarte el Rey Don Sancho. 5. A las armas moriscote. — Villancicos. 1. Si la noche hace escura. 2. Y con que la lavaré. 3. Quien tuviese tal poder. 4. Pártense partiendo yo mis entrañas. 5. Si te vas á bañar Juanica. 6. Villancico de Juan Vasquez. No me llames sega la herba. — Endechas (Elegie). Text von Garcilaso. Flerida para mi dulce y sabrosa. — Endechas de Canario. Porque es dama tanto quereros. Pavana.

Miguel de Fuenllana. »Orphénica lira.« 1554.

Romances. 1. De Antequera sale el moro. 2. A las armas moriscote. 3. Paseábase el Rey moro. — Villancicos. 1. Con que lavaré. 2. Como quereis madre. 3. Vos me matastes niña en cabello. — Villancicos à 3 Juan Vazquez. 1. Ay! que non oso mirar ni hacer del ojo. 2. Duélete de mi Señora. 3. De los álamos vengo madre. 4. No me hableis conde de amor en la calle. 5. Quiero dormir y no puedo. 6. Puse mis amores en Fernandico. — Soneto à quatro de Pedro Guerrero. Ó mas dura que marmol á mis quejas.

Venegas de Hinestrosa. »Copla de Jorge Manrique.« 1557.

Recuerde el alma dormida.

Esteban Daza. 1576.

Villancico à 4. Quien te hizo Juan pastor. — Ein anderes altes dreistimmiges Villancico. Dame acojida en tu hato. Villancico à 4 (Daza?). Çagaleja la de lo verde. Villancico à 4. Gritos daba la morenica so el olivar. Villancico à 4. Serrana donde dormistis. Villancico à 4. Mira Juan lo que te dije. — Villanesca de Francisco Guerrero à 4. Prado verde y florido. — Villanesca à 4 de Çaballos (Ceballos?). Für Bariton. Dime manso viento. Villanesca à 4 de Guerrero. Adios, adios verde ribera. Villanesca. Ay! de mi. Ay! de mi, sin ventura. Villanesca à 4 de Zaballos (sic). Pues ya las claras fuentes.

Man ersieht aus dem Inhalt dieses Werkes, wie wichtig dasselbe für die Aufklärung der Musikentwicklung Spaniens im 16. Jahrhundert ist.

Es ist merkwürdig, dafs im 17. Jahrhundert mit dem Verfall der politischen Gröfse, gleichzeitig ein Höhepunkt der spanischen Kunst, insbesondere des Dramas zu verzeichnen ist. Tanz, Gesang und Instrumentalmusik waren nicht nur Begleiterscheinungen, sondern starke Hebel und Stützen vieler Bühnenstücke, die sich als weltliche Spiele aus den Mysterien des Mittelalters, den Autos und Dramen religiösen Inhalts entwickelt hatten.

In der Oper des 18. Jahrhunderts machte sich in Spanien der Einflufs der neapolitanischen Tonschule derart geltend, dafs, gleichwie in übrigen Ländern, nicht nur die Musik der Bühne, sondern auch die der Kirche sich unter ihr Joch beugten. Die Neigungen des spanischen Hofes bezeugten zur Genüge die Gunst, welche der Gesangsvirtuose Carlo Broschi (Farinelli) genofs, der 1737 den König Philipp V. durch seinen Gesang von der Melancholie heilte und zu hohen Ehrenstellungen emporstieg, ja unter Ferdinand VI., der ebenfalls zur Melancholie neigte, mit den wichtigsten Staatsgeschäften betraut wurde. Wie wenig König Karl III. gute Musik würdigte, beweist, dafs er den bedeutenden Violoncellovirtuosen Boccherini, der 1768 an seinen Hof kam und seine gediegenen Werke der Kammermusik daselbst vorführte, schmählich kränkte, demselben einen mittelmäfsig beanlagten Komponisten, namens Brunetti, vorzog und seine Einkünfte schmälerte, welche er als Organist der königlichen Kapelle zu beziehen hatte.

Als Kirchenkomponisten Spaniens aus dem 18. Jahrhundert seien genannt:

P. Antonio Francisco Narciso Casanovas, geb. 1737 in Sabadell, im Kloster Montserrat erzogen, bildete er sich als Komponist und als einer der bedeutendsten Organisten seines Vaterlandes heran. Von ihm, der als Mönch lebte, ein Benediktus, Respensorien und ein vierstimmiger Grufs von grofser Schönheit.

Pater Anselmo Viola, geb. 1739, gest. 1796 als Musiklehrer auf Montserrat, in welchem Kloster er Schüler vom Pater Marti war.

Vincente Martinez, wirkte als Kapellmeister an der Kirche zu Albaracin, wo er 1777 starb. Von ihm: Messen,

124 Kantaten und viele andere mehrstimmige Kirchenkompositionen.

P. Juan Cercols, Mönch der Abtei Montserrat bei Barcelona, wo er als Komponist in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts wirkte. Von seinen Kompositionen, die sich in den Archiven des Klosters Montserrat befinden, sind zu erwähnen: eine zwölfstimmige Messe, Psalmen, die Hyme »Ave maris stella« und ein Magnifikat.

Carlos Bagner, geb. 1768, gest. 1808, war Organist in Barcelona und schrieb aufser vielen Kirchenwerken das Oratorium »Muerta de Abel«.

Francisco Miguel Lobez, seit 1684 Benediktinermönch, der als bedeutender Organist und Musikschriftsteller in Valladolid und Madrid wirkte.

Als Instrumentalvirtuose des 18. Jahrhunderts ragt auf dem Boden von Spanien ganz besonders hervor:

Der 1743 in Lucca (Italien) geborene Luigi Boccherini, der als erster klassischer Violoncellovirtuose gelten mufs. Er ging, nachdem er bei Vanucci studiert hatte, 1768 nach Paris, 1769 nach Madrid, wo er aus Unverständnis seiner Zeit und des spanischen Hofes nicht die ihm gebührende Anerkennung fand und ganz verarmt 1805 in Madrid starb. Von ihm aufser einem Stabat mater zahlreiche Symphonien und Kammermusiksachen.

Luis Mison, bedeutender Flötenvirtuose, der aufser Kompositionen für sein Instrument auch mehrere Opern in herrschendem italienischen Stile schrieb.

Hervorragende Tonkünstler Spaniens im 19. Jahrhundert:

Ramon Felix Cuéllar y Altariba, geb. am Ende des 18. Jahrhunderts in Santiago, gest. 1833 als Organist der Metropolitankirche seiner Vaterstadt. Altariba war ein Schüler Garcias und schuf zahlreiche Kirchenkompositionen, die noch heute in den Kirchen Spaniens gesungen werden. (Messen, Psalmen, Magnifikate, Lamentationen, Tedeum, Kantaten, Motetten u. a. m.) .

Merse de Fondevilla, geb. 1805 in Lérida, wirkte anfangs als Musiklehrer in Madrid, sodann an der Kathedrale in Lérida, und schrieb als Priester gegen 300 Kirchenkompositionen.

J. Nadal, Kirchenkomponist der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Lérida, Valladolid und Madrid. Er war Schüler des Klosters Montserrat in Catalonien.

Ramon Villanova, geb. 1801 in Barcelona, gest. 1870 daselbst, derselbe machte seine Studien in Mailand und ist als Kirchenkomponist geschätzt.

Pedro Albinez, geb. 1795 in Sograno in Castilien, gest. 1858 in Madrid als Professor des Pianofortespieles. Albinez war Schüler von Kalkbrenner und H. Herz in Paris und wurde 1830 an das neuerrichtete Konservatorium in Madrid berufen.

José Reventos y Truch, geb. 1840 in Barcelona, derselbe studierte unter Andrevi und Calvo Puig Musik und war seit 1865 Lehrer am Konservatorium in Madrid. Als bedeutender Komponist sind von ihm zu erwähnen: eine Symphonie für Orchester, ein Stabat mater, Messen und andere Werke für die Kirche.

Miguel Hilario Eslava, geb. 1807 in Banlada bei Pampeluna, war bedeutender Komponist und von 1844 an Hofkapellmeister in Madrid. Von ihm: Kirchenkompositionen sowie die Opern »Il Solitario«, »Latregua di Ptolemaide«, »Petro al Pane« u. a. m. Eslava sammelte auch die Kirchenkompositionen älterer und neuerer spanischer Tonsetzer in seiner »Lira sacra hispana« und im »Museo organico español«, und gab zwei Jahrgänge (1855 und 1856) der »Gaceta musical de Madrid« heraus.

Rafael José Maria Hernando, geb. 1822 in Madrid, wirkte daselbst als bedeutender dramatischer Komponist und Professor für Kompositionslehre am dortigen Konservatorium.

Cristobal Oudrid y Segura, geb. 1829 in Bajadoz, gest. 1877 in Madrid, war Theaterkapellmeister beliebter Opern im italienischen Stile.

Valentino Zubiaurre, geb. 1837 in Garey, war Schüler des Madrider Konservatoriums der Musik. Von ihm: die Opern »Don Fernando il Emplazado« (1873), »Ledia« (1877), »Tigre de nare« (1879) sowie Messen. Er wirkte in Madrid als zweiter Kapellmeister der königlichen Kapelle, begab sich als Pensionär der spanischen Akademie zwei Jahre auf Reisen und legte seine gewonnenen Eindrücke in der Schrift: »Aufsatz über den Stand der Kunst in Italien und Europa« nieder.

Antonio da Silva Leito war im Anfange des 19. Jahrhunderts Kapellmeister in Oporto, woselbst er auch als Komponist wirkte.

Camps y Soler, geb. 1837 in Alexandrien in Ägypten, er wirkte in Spanien als Pianist und Komponist und war im Klavierspiel Schüler von Doehler und Mercadante. Von ihm, der auch als Musikschriftsteller thätig war: »Teoria musical ilustrada«, »Metodo del Solfeo«, »Estudios filosoficos sobre la musica« sowie die Übersetzung von H. Berlioz' Instrumentationslehre ins Spanische.

Nicolo Ganzales Martinez, Komponist und Organist in Madrid im 19. Jahrhundert, gab im Vereine mit Lopez Juananz in Madrid das Werk »El Canto sacro publicacion religiosa musical dediada a S. S. Pio IX.« heraus.

Mit ernsten musiktheoretischen Studien befafste sich:

Virues y spinola, gest. 1840 in Madrid. Von ihm: »Cartella harmonica o al contrapunto explicado en seis leciones«, Madrid 1824, »Geneufonia«, Madrid 1836. (Gedanken über das Musiksystem.)

Bedeutende spanische Musikschriftsteller:

M. Soriano-Fuertes, A. Fargas y Soler, Joaquim de Vasconcellos, José Ribeiro Guimarâes, Saldoni u. a. m. (Siehe Bibliographie.)

Als Pflegestätten der Kunstmusik im heutigen Spanien sind das Madrider Konservatorium für Musik sowie die Königliche Oper in Madrid, die allerdings ganz auf italienischer Grundlage wirkt, zu nennen. Am Konservatorium in Madrid lehrten u. a. mit Erfolg der Violinvirtuose

Jesus Monasterio, der Historiker Balthasar Saldoni, sowie der Pianist Pedro Albinez.

Bedeutende Violinvirtuosen aufser Monasterio sind:

Raphino Lacy, geb. 1795 (Schüler R. Kreutzers); von ihm erschienen einige Violinkompositionen in London.



No. 19. Pablo de Sarasate.

J. Chrysost. Ariaga, geb. 1808 in Bilbao, gest. 1826 in Paris. Pablo de Sarasate, geb. 1844 in Pamplona, bereiste als gefeierter Violinvirtuose die ganze kultivierte Welt und gab einzelne virtuose Violinstücke (Spanische Zigeunerweisen, Zapateado) heraus.

Als bedeutende Orgelvirtuosen sind zu nennen:

Iniguez und José Antonio Figueiredo. Spaniens beberühmtester Guitarrevirtuose ist Huerta y Caturla, geb.

1803 bei Cadix in dem Orte Orihuela. Castro, der im 19. Jahrhundert in Madrid als Musiklehrer thätig war, schrieb eine neue Schule für Kontrabafs, anwendbar auf Instrumente von drei und vier Saiten, welche in Madrid erschien. Ebenso verfafste José Venarcio Lopez, geb. 1795 in Madrid, der ein tüchtiger Virtuose auf dem Kontrabafs war, eine Schule dieses Instrumentes.

Als Klarinettvirtuose Spaniens machte sich bekannt:

José Avelino Canogia, geb. 1784 in Oeiras, gest. 1842 in Lissabon, wo er seit 1838 als Lehrer am dortigen Konservatorium wirkte. Von ihm: zahlreiche Konzerte, Phantasien und Variationen für Klarinette und Orchester.

Spanier, welche als Sterne am Gesangshimmel glänzten, waren die Mitglieder der Familie Garcia und das Schwesternpaar Carlotta und Adelina Patti. Dieselben stammten aus Madrid.

Hervorragende Musikalienhandlungen in Spanien sind:

Vidal y Royer in Barcelona, geb. daselbst 1807. Bereits im Jahre 1826 gründete er in Barcelona den bekannten Musikverlag und leitete einige Jahre hindurch das für Spaniens Musikverhältnisse wichtige Journal »La España musical«. Sein Sohn, Vidal y Llimona, geb. 1844 in Barcelona, begründete im Jahre 1874 in Madrid den bedeutendsten spanischen Musikverlag. Eine bedeutende Musikalienhandlung errichtete in Madrid im Jahre 1856 der frühere Klarinettvirtuose Ant. Romero y Andia, geb. 1815 in Madrid.

Was nun die Volksmusik der Spanier betrifft, so müssen wir zunächst auf die Ureinwohner dieses Landes, auf die Basken, zurückgreifen, deren Lieder und Tanzweisen noch heute auf Grundlage eines stark ausgeprägten Konservativismus sich in ihrer Ursprünglichkeit erhalten haben; zudem war dieser Volksstamm auch durch die arabische Invasion unberührt geblieben. Interessant an den baskischen Weisen, denen unser Dur- und Mollgeschlecht zu Grunde liegt, ist das rhythmische Gefüge, so z. B. bewegt sich der Zorzico im fünfteiligen Takte, der sich wiederum aus zweiteiligen und dreiteiligen Tongruppen zusammenfügt, häufig finden sich auch Weisen in abwechseln-

dem Dreiviertel- und Sechsachtel-Takt. Wenig Besonderlichkeiten weisen die Volkslieder in Alt-Castilien und Galizien auf. Anders ist es dagegen in den Provinzen des mittleren und südlichen Spaniens, in denjenigen Provinzen, die kürzere oder längere Zeit unter arabischer Herrschaft und arabischem Einflusse standen; ganz besonders ist dies in Andalusien der Fall, denn unverkennbar ist hier der aufsereuropäische Einflufs auf die Volksmusik, in der wir die Gesangsmelodien Cañas oder Playeras von den Tanzmelodien, je nach der Örtlichkeit Fandango, Malagueñas und Rondenas genannt, zu unterscheiden haben. Das bemerkenswerte dieser Melodien ist, dafs sie in keinerlei Beziehung zu unserem Dur- und Mollgeschlechte stehen und in Bezug auf ihre Tonalität viel eher den alten Kirchentonarten ähnlich sehen; ihre Kadenzierung entspricht vielleicht am ehesten dem vierten Kirchentone (E—e und H—h). Auch Drittels- und Viertelstöne, ganz der arabischen Singart entsprechend, erscheinen in diesen Melodien, die reich mit Zieraten versehen und in ihrer bizarren Rhythmik einen durchaus fremdartigen Eindruck hervorbringen. Eine Harmonisierung derselben nach europäischen Tongesetzen ist einfach unmöglich und somit ausgeschlossen. Diese Weisen, deren Rhythmus entweder durch das Aufschlagen der Hand auf den Resonanzboden der Guitarre oder durch das Zusammenschlagen der Hände oder durch das Klappern von Kastagnetten markiert wird, erscheinen dem europäischen Ohre durchaus als Improvisationen. Die Dichtungen derselben sind meist von überschwänglichem Bilderreichtum und die Musik von bizarrer Eigentümlichkeit, wie es z. B. die Weisen der andalusischen Gitanos zeigen, welche nicht selten sangliche Wettkämpfe veranstalteten, die schon oft bei der Erregtheit dieser Menschen mit tödlichem Ausgange des einen oder anderen Sängers endeten. Um eine annähernde Norm für diese Gesänge und Tänze zu gewinnen, müssen wir den lebhaften Dreiviertel-Takt und den dritten Kirchenton, der den altspanischen Melodien arabischen Ursprunges am meisten entspricht, als charakterische Eigenschaften ansehen. Diese Lieder, wie z. B. die Cañas und Fandangos, beginnen meistens mit einem sehr hohen, lang ausgehaltenem Tone und suchen in scheinbarer Willkür des Vortrages, der durchaus der orientalischen Musikausübung entspricht, ihresgleichen.

Weitere interessante Tanzweisen Spaniens sind: 1. Die Seguedillas, ein Tanz im lebhaften Dreiviertel-Takt, auch Manchegas genannt, weil er aus La Mancha stammt. 2. Die Boléras, ein Tanz (nicht mit dem ebenfalls spanischen Tanze Bolero zu verwechseln), der in langsamen Dreiviertel-Takt, annährend dem französischen Menuett, getanzt wird. 3. La jota arragonesa, eine Art moderner Fandango, ebenfalls im dreiteiligen Zeitmafse. Die übrigen spanischen Tänze, welche nur als Abarten dieser Hauptgattungen angesehen werden müssen, sind la Chachucha, el Bolero, el Zapateado, el Vito, el Pole, el Ole u. a. m. (Aufzeichnungen über spanische Volkstänze finden sich zuerst bei Chr. Aug. Fischer in seiner »Reise von Amsterdam über Madrid und Cadix nach Genua«, 1797 und 1798, 2. Auflage, S. 403 ff., und in Castil-Blazes »Mémoires d'un apothicaire sur l'Espagne pendant les guerres«, 1808 bis 1814. Paris, 1828. Bd. 2, S. 30 ff.)





Portugal.

Die portugiesische Musikentwicklung umfaſst drei Hauptepochen: 1. die volkstümliche, 2. die kirchliche, 3. die weltliche.

Die volkstümliche Epoche umschlieſst jene vier Jahrhunderte, die zwischen Don Alfonso Henriques, dem Begründer der Monarchie, und Don João III., dem Einführer der Inquisition, liegen.

Die kirchliche Epoche umfaſst die Regierungsjahre der letzten Könige der Dynastie Aviz, die Herrschaft der Philipps in Spanien und die Wiederherstellung von 1640 bis zum Erdbeben von Lissabon, 1755, durch welches die musikalische Bibliothek des Don João IV., das einzige Hauptarchiv der portugiesischen Kirchenmusik, zerstört wurde.

Die weltliche Epoche bildet die Geschichte der italien. Oper in Lissabon, des einzigen Zweiges musikalischer Kunst, welche seit dem Erdbeben 1755 daselbst eine Entwicklung aufzuweisen hat.

Die Bewohner Portugals (nahezu das alte Lusitanien) waren keltischen Ursprunges und waren, wie alle keltischen Völkerschaften, der Musik zugethan. Schon Strabo äuſsert über die Bewohner dieses Landstriches: »Inter potandum ad tibiam saltant, et ad tubam choreas ducunt: interim exilientes, et poplitibus flexis rectum corpus denuttentes«. Strabo berichtet, daſs ihre Gesetze in Versen verfaſst waren und gesungen verkündet wurden.

Gleichwie in Rom, war auch hier in Portugal die kirchliche Liturgie lateinisch, und beim Erklingen von Psalmen beerdigte man die Toten, und die geistliche Würde war demjenigen versagt, der die geistlichen Gesänge und Hymnen nicht kannte. (Can. VIII des 8. Konzils zu Toledo 653.) Als im ersten Viertel des 8. Jahrhunderts die Araber Spanien und Portugal überschwemmten, flüchtete sich ein Teil der christlichen Bevölkerung in die nördlichen Gebirge, der andere Teil mischte sich unter die Eindringlinge. Durch diese Vermischung erlitt auch die kirchliche Liturgie eine Veränderung, welche ursprünglich als gotische bezeichnet, nunmehr die mosarabische hieſs. Die veränderte Liturgie näherte sich mehr der ambrosianischen

und griechischen. Erst 1071 gelang es dem Papsttum, den gregorianischen Ritus in Aragonien und später in Castilien einzuführen, und als Portugal als selbständiger Staat auftritt, ist in der Kirche nur der gregorianische Gesang gebräuchlich. Dafs sich dieser Prozefs nicht so leicht vollzog, und dafs das portugiesische Volk seine alten Gewohnheiten schwer vergessen konnte, besonders die, in seiner eigenen Mundart in der Kirche zu singen, beweist das dritte Konzil von Toledo (589), welches alle alten Volksgebräuche mit dem Bannfluch belegte und anstatt der Leichengesänge in der Volksmundart die lateinischen Psalmtöne anordnete. Papst Gregor VII. suchte in Spanien und Portugal, wie überhaupt überall, alle nationalen Einzelbestrebungen der katholischen Kirche unterzuordnen oder auszurotten.

Im Mittelalter finden wir, gleich wie in anderen Ländern, geistliche Schauspiele mit Musik, Mysterien, Legenden u. s. w., in welchen die Geistlichkeit den Gebrauch der Volksmundart gestattete. Als in diesen Spielen nach und nach das weltliche Element überhand nahm, und — es war dies im 13. Jahrhundert — possenhafte Elemente und Plumpheiten bis in die Kirche drangen, wurden solche Vorstellungen dem Volke untersagt, wie es auf den Konzilen von Basel und Trient beschlossen war.

Von den Mauren oder Arabern entlehnten die Bewohner Portugals die Trommeln, die Busina (Hirtenhorn), die Clarim (Trompete), sowie das Rebek, die Stammutter der heutigen Geige. Nach den Kämpfen mit den Mauren erfolgten Streitigkeiten zwischen Königtum und Kirche, und erst Don Diniz, dem sechsten Könige von Portugal (1279—1325), gelang es, für eine friedliche Kultur etwas zu thun, er gründete die »Estudos geraes«, eine Hochschule, die später nach Coimbra verlegt wurde und einen Lehrstuhl für Musik erhielt. Die Trobadores jener Zeit in Portugal bedienten sich grofser und kleiner Lauten zur Begleitung ihrer Gesänge. Schon zur Zeit des Königs Don Diniz werden von Alexander Herculano Kastagnetten erwähnt, welche die Form eines Parallelogrammes hatten. Von orientalischen Tänzen haben sich auf portugiesischem Boden Captiva oder Mourisca, die Gitana oder Zigeunertanz und die Judenga oder Judentanz als Volkstänze erhalten. Die Mourisca wurde bei den Hochzeitsfestlichkeiten des Königs Don Joam II. in Evora 1490 von zweihundert Tänzern ausgeführt. Bis zur Vertreibung der Mauren und Juden aus Portugal durch König

Don Manuel (1496) waren diese Tänze allgemein gebräuchlich und wurden sogar bei christlichen Prozessionen aufgeführt. Aus dem 15. Jahrhundert existiert ein Verbot, welches in Lissabon und Umgegend den Gesang und Tanz der afrikanischen Neger verbot. In der christlichen Kirche war, wie überall, auch in Portugal die Orgel im Gebrauche, mit welcher im Vereine sehr oft die Charamela und Sacabuxas ertönte. Mit Aufkommen der Zünfte und Gilden in den Städten, unterhielten auch die Städte Portugals im Mittelalter Stadtmusikanten (Musicos da camara), die meistens nur Trompeter sein durften. Die Gesänge oder Lieder begleitete man im Volke und in der Familie auf der Laute und Guitarre. Ganz besonders wurde die letztere ein Lieblingsinstrument der Portugiesen. Schon aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind zwei berühmte Guitarristen zu erwähnen: der Franziskanermönch Peixoto de Pena, der am Hofe Karls V. sich unter Begeisterung hören liefs, und Alexander de Aguiar, der am Hofe Philipps II. konzertierte. Im 17. Jahrhundert war Dias Nelasco der bedeutendste portugiesische Guitarrist, der an den Hof Philipps IV. geladen wurde, um sich hören zu lassen.

In der Kunstmusik, welche in der Vokalmusik der Kirche wurzelte, war im 15. und 16. Jahrhundert der Einflufs der gallo-belgischen Tonschule vorherrschend; im 16. Jahrhundert dagegen ganz besonders die vlämische Tonschule. Das 17., 18. und 19. Jahrhundert steht unter dem Einflusse Italiens sowohl in der Kirchen- als auch in der Opernmusik.

Berühmte Tondichter Portugals auf dem Gebiete der Kirchenmusik waren: Pedro do Porto (erste Hälfte des 16. Jahrhunderts), Kapellmeister in Sevilla, den der Historiker Barros den »Fürsten der Motetten« nennt; Antonio Carreira, Kapellmeister in Compostella; Alfonso Vaz da Cósta, der, nachdem er seine Musikstudien in Rom gemacht, als Kapellmeister in Bajadoz und Avila wirkte; Manuel Macedo, der in Madrid thätig war; der Organist Gregorio Silvestre, gest. 1570; Don Francisco Castelhano, dessen Lamentationen 1590 in Escurial aufgeführt wurden, derselbe wirkte als Kapellmeister im Kloster Santa Cruz in Coimbra; Don Heliodoro de Paiva, gest. 1552, der Orpheus seines Jahrhunderts in Portugal genannt, war als Komponist, Sänger und Instrumentalist berühmt, er spielte nicht nur die Orgel und das Claviorgão, sondern

auch die Viola d'arco und die Harfe. Ein berühmter Organist in Coimbra war Heitor Lobo; Andre de Escobar war Virtuose auf der Charamelinha, einer Art Schnabelflöte. Fermoso in Lissabon (1543) und Manuel Cardosa in Leiria (1575) veröffentlichten jeder ein »Passionarum« und der Organist Pimentel, gest. 1599, schrieb Orgelkompositionen. Wie sehr in Portugal im 16. Jahrhundert das Orgelspiel gepflegt wurde, beweist der Umstand, dafs sich um 1551 in Lissabon dreizehn öffentliche Organistenschulen befanden.

Als Theoretiker des 16. Jahrh. ist Fr. João Rordrigues zu erwähnen, der 1560 einen Traktat über den kirchlichen Gesang vollendete, der von Palestrina geschätzt wurde. Von João Martins erschien 1560 ein Lehrgang des Gesanges in spanischer Sprache, der jedoch im 17. Jahrhundert in die portugiesische Sprache übersetzt wurde. Auch Vincento Luxitano, der in Olivença geboren wurde und sein Leben in Italien als Musiktheoretiker verbrachte, machte sich durch einige Kompositionen, besonders aber durch die Arbeit »Verwendung des gregorianischen Gesanges als Fugenthema für mehrere Stimmen« bekannt. Bekannt ist sein Wettstreit mit Nicolas Vincentino (ein Schüler Willaerts), der durch den Holländer Dankerts und den Spanier Escobedo zu seinen Gunsten entschieden wurde. Der Streit drehte sich um das moderne diatonische Tonsystem, gegenüber dem altgriechischen diatonischen, chromatischen und enharmonischen, welches Vincentino der damaligen Musik angepafst wissen wollte.

Grofsen Erfolg in der Erziehung tüchtiger Tonkünstler hatte die Schule des Komponisten Antonio Pinkeiro, gestorben 1617, der selbst ein Schüler des Spaniers Guerrero war. Pinkeiro, der in Evora unterrichtete, bildete folgende Tondichter aus: Nunes Pegado, Dias de Vilhena, gest. 1617, beide Kapellmeister in Evora, Fr. Francisco Baptista, gest. 1660 in Cordova, Fr. Manuel Pousão aus Lissabon, gest. 1683, von dem ein »Liber passionum« 1676 in Lyon veröffentlicht wurde. Eine zweite Schule in Evora war die von Manuel Mendes, gest. 1605, der viele Musiker ausbildete, unter diesen als bedeutendsten Duarte Lobo (1567—1670). Von letzterem sind zwei Bücher Magnifikate und zwei Bücher Messen (1605—1639) in Antwerpen erschienen. Duarte Lobo bildete zahlreiche Schüler aus, von denen zu nennen sind: Manuel Machado,

Fr. João Fogaça, gest. 1658, Antonio Fernandes und João Alvares Frovo, gest. 1682.

Hervorragende Tondichter aus der Schule von Manuel Mendes waren noch: João Mendes Monteiro, Felipe de Magalhães, Hofkapellmeister in Lissabon, und dessen Schüler: Fr. Manuel Correa in Saragossa und Estevão de Brito in Bajadoz und Malaga. Die Musikschule des Manuel Mendes, welche von Manuel Rebello fortgeführt wurde, erzog eine grofse Reihe tüchtiger Tondichter, die meistens nur für die Kirche schufen.

Gleichwie in Evora stand die Schule in Lissabon in hoher Achtung. Ihre hauptsächlichsten Vertreter heifsen: Sebastião da Costa, gest. 1696, Fr. Diniz dos Anjos, gest. 1709, Christovão da Fonseca, gest. 1728, Nunes Pereira, gest. 1729, Henrique Carlos Correa, Fr. Manuel dos Santos, gest. 1737, Manuel Soares, gest. 1756, Silva Moraes und Pedro da Conceição, gest. 1711. Als bedeutender Kirchenkomponist des 17. Jahrhunderts ist Francisco Berca, geb. 1603, zu nennen; derselbe wirkte als Kapellmeister in Lissabon, sowie der Jesuit Thomaz Pereira, gest. 1692, der als Missionar in China eine Abhandlung über die Musik schrieb, die der Kaiser von China ins Tartarische übersetzen liefs.

Als verdienstvoller Lehrer des Choralgesanges wirkte am bischöflichen Seminar in Coimbra Campos João Ribeiro de Almeido, geboren gegen 1770 in Vizen. Von ihm die musikpädagogischen Werke: »Elementos de Musica«, Coimbra 1786, sowie »Elementos da Cantochão«, Lissabon 1800.

Auf den Werken der angeführten Meister baute sich die Kirchenmusik Portugals auf und entwickelte sich weiter, ohne aber, wie die italienische, zu einer sonderlichen Originalität zu gelangen. In gleicher Weise war dies der Fall auf dem Gebiete der aufserkirchlichen Musik, die durch die italienische noch bis auf den heutigen Tag beeinflufst wird. In den Vordergrund treten vor allem die königliche Oper in Lissabon, sowie die dortige Musikschule als Pflegestätten der Musik in Portugal, deren eingehende Geschichte Platon von Waxel in seinen Abhandlungen »Estudos sobre a historia da musica em Portugal« geschrieben hat (s. Bibliogr.). Als ausgezeichneter portugiesischer Musikschriftsteller ist Joaquim de Vasconcellos zu nennen; sein bedeutendes bibliographisches Werk ist der »Catalogo da livraria de musica del rey Don João IV. etc.«.

Über Musik in den Alpen.

Die Alpenbewohner haben ihre eigentümliche Musik. Vor allem ist es in den Alpen die Zither, welche mit ihren schlichten Weisen dem Sohne des Hochgebirges manche Stunde verkürzen hilft. Überhaupt hat jedes Gebirgsvolk ein ihm eigentümliches Musikinstrument. In den schottischen Hochlanden ertönt der Dudelsack (bagpipe) des Hirten, in den Karparthen die Geige und die Schalmei, in der Schweiz das Alphorn und die Schalmei, die Mutter unserer heutigen Oboe. Das Alphorn, wie auch der auf der Schalmei geblasene Kuhreigen, dienten ursprünglich dazu, das auf der Alm zerstreut weidende Vieh zur Melkstätte zusammenzurufen. Ferner wird es als Signalinstrument benützt, um von einem Ende des Sees zum anderen, vom Berg ins Thal oder von Berg zu Berg zu rufen; es gleicht einem dünnen Sprachrohre von etwa Meterlänge, ist aus Holz, mit Baumbast umwickelt und mit einem trompetenartigen Mundstücke versehen.

Gleichwie in der Schweiz das Alphorn, so herrscht in den dunklen Tannenforsten Norwegens und in seinen wolkenbedeckten Bergen das »Lur«. Dasselbe ist wie das Alphorn ein gerades oder gebogenes Horn aus Birkenrinde, von drei bis sechs Fufs Länge, das sich nach einem Ende zu erweitert. Auch seine Geschichte ist alt. Es ist, wie das Sprachrohr, das älteste Telephon. Mit seinem Tone ruft der Säter am Abend sein Vieh zusammen. Erwartungsvoll horcht das einfache Sätermädchen dem Tone des Lur entgegen, wenn das wachgerufene Echo die Ankunft des Geliebten verkündet. Mit seinem eigenem Lur erwidert er den Grufs, und die Berge hallen nah und fern ihr Willkommen zurück. Einen mächtigen Eindruck macht es, wenn im Frühjahre die Säter das Vieh ins Hochland treiben und nach langem mühsamen Anstieg die Hochgipfel begrüfst werden. »Das Hochland!« tönt es von Mund zu Mund; Mädchen und Burschen lassen diesen Freudenschrei

erschallen. Am Saume des weiten Hochplateaus wird Halt gemacht und aus allen Luren, oft dreifsig an der Zahl, rollt dann ein einziger gewaltiger Ton über die Bergkronen dahin. Es ist der Grufs, den die Ankömmlinge dem Hochlande darbringen. — Als charakteristische musikalische Äufserung des Älplers in der Schweiz ist der Kuhreigen zu bezeichnen. Ranz-des-vaches oder Kuhreigen nennt schon J. J. Rousseau in seinem »Dictionnaire de Musique« von 1768 eine berühmte Weise der Schweizer, welche in diesem Lande besonders die jungen Senner auf der Schalmei (franz.: cornemuse) spielen, während sie das Vieh auf der Alm hüten. Rousseau erzählt, dafs es im französischen Heere bei Todesstrafe verboten war, diese bei den Schweizern so beliebte Weise ertönen zu lassen, da sie die Schweizer bis zu Thränen rührte und sie zur Fahnenflucht verleitete. Ein tiefes Heimweh überkam den Schweizer, welcher die Melodie fern von der Heimat hörte, und oft war schon ein solches Heimweh die Todesursache eines Sohnes der Alpen. Rousseau meint ferner, dafs hier nicht die Musik als solche wirke, sondern dieselbe mehr als ein Zeichen der Erinnerung (»signe mémoratif«) auftrete und beim Hörer Vorstellungen aus der Heimat, alte Jugenderinnerungen wachrufe.

Wenden wir uns zu den deutschen Alpen. Die Schnadahüpfeln bilden das eigentliche Volkslied der deutschen Alpenbewohner. Diese Reime mit Musik werden meist improvisiert und sind das getreue Spiegelbild des Empfindungs- und Gedankenlebens ihrer Sänger. Auf diese Gesänge passen so recht die Worte Wolfgang Müllers von Königswinter:

»Volkslieder sind's, so lust- und wehmutsreich,
Recht aus dem Innern der Natur entsprungen!
Bald tändelnd, mutig froh, bald trauernd weich —
Das tiefe Menschenherz hat sie gesungen.«

Die eigentliche Heimat dieser gebirgsländlichen Poesien mit Gesang ist Tirol, Kärnten, Steiermark, Salzburg, die deutsche Schweiz und das bayrische Gebirge. In Tirol heifsen sie auch Schnaderhaggen, Possen, Trutz- und Spitzliedln, auch Haarbrecherg'sangln; in Steiermark G'setzeln, Basseln; in Salzburg G'stanzln und Vierzeilige. Diesen Schnadahüpfeln folgt gewöhnlich ein Jodler, der den deutschen, tiroler und schweizer Alpen eigentümlich ist, — eine gleichsam aufjauchzende Gesangsweise, die durch schnellen Übergang aus dem Brustton

ins Falsettregister hervorgebracht wird. Meist bildet der Jodler den Schlufs der Alpenlieder, häufig ist er aber ein blofses Modulieren mit der Stimme ohne Text. Die Schnadahüpfeln schildern uns das Liebesleben der Buebn und Dirndln: Die Werbung, Gegenliebe, Liebesglück, Scheiden und Meiden, eheliches Leben, das Fensterln, sowie das Almen-, Jäger- und Wirtshausleben. Die Spott- und Kampfeslust, die Bauernphilosophie und der Volkshumor kommen in ihnen so recht zum Ausdruck. Die Wirtsstube und der Tanzboden sind die Stätte musikalischer Ausübung, ganz besonders an Kirchweih- oder Festtagen, am Fasching, bei Hochzeiten, Kindtaufen u. s. w. Der bayrische und steirische Ländler (ein langsamer Walzer oder Dreher, aus welchem unser moderner Walzer entsprungen ist), der Schuhplattler und der Hosenlatterer sind echte Gebirgstänze; in ihnen kommt Übermut, Kühnheit und Grazie neben aufserordentlicher Geschicklichkeit zum Austrag. Alte Volksgesänge und alte Volkstänze der Gebirgsbewohner bietet der Tag der heiligen drei Könige, welcher ehemals der Berchtentag hiefs. Im Pinzgau hat sich aus heidnischer Zeit her der sogenannte Berchtentanz bis in unsere Tage erhalten. Ein Geiger, zwei Schalmeibläser und ein Hackbrettschläger liefern die Musik zu diesem höchst grotesken und phantastischen Tanze.



No. 20. Thomas Koschat.

Wie Dreikönige, so wurde auch früher im Gebirge Weihnachten und Neujahr »angesungen«. Der erste Mai mit dem Maibaum sieht ein echtes Gebirgsfest, ebenso der St. Johannistag mit den Sonnwendfeuern. Bei keinem dieser Feste fehlt

Gesang und Tanz. Das Hauptfest ist und bleibt jedoch im Herbst die Kirchweihe neben dem Erntefeste, bei denen bis tief in die Nacht gesungen und getanzt wird.

An Musikinstrumenten, die uns bei den Alpenbewohnern begegnen, sind zu nennen: die Schalmei, das Alphorn, die Schwegelpfeife, die Klarinette, die Flöte, die kleine Geige, die Baſsgeige, die Trompete, das Hackbrett (das alte Psalterion), die Hand- und Mundharmonika (letztere in der Gebirglersprache auch »Fozhobel« genannt), die Maultrommel, im Zillerthale vor allem das Holz- und Strohinstrument, aber überall im Gebirge, selbst oben in einsamer Almhütte — die Zither. Im Zitherspiele findet das Bedürfnis, die Sehnsucht, Freude und Schmerz in Tönen zum Ausdruck zu bringen, in ureigenster Weise Befriedigung. Die Zither ist so recht das Instrument der Alm. Dort, sowie auch im abgeschlossenen Hochgebirgsthale war ihre Heimat schon vor vielen Jahrhunderten; dort ist sie, die sich auch in die Städte verirrt hat, noch zu Hause.

»Im kleinen Hüttchen ohne Schmuck und Flitter,
Wo Beil und Säge zieren nur die Wände,
Da klatschen jubelnd kleine Kinderhände
Dem Vater zu, er spielt die alte Zither.«

Was im allgemeinen den Ursprung der Zither anlangt, so ist zu bemerken, daſs sie eines der ältesten Musikinstrumente repräsentiert. Zitherartige Instrumente, das heiſst Resonanzkästen mit überzogenen Saiten, finden wir in den verschiedensten Formen schon bei den alten Chinesen, Hebräern, Griechen und Römern. Von Rom aus, mehr aber noch durch den Einfluſs der Araber von Spanien aus, kam die Kithara des Altertums, gleich der Geige, nach dem Westen in die Gegenden, in welchen wir dieselbe heute als Zither wiederfinden. Ein zitherartiges Instrument war besonders das alte Psalterion, welches als eigentlicher Stammvater unserer Gebirgszither angesehen werden muſs. Im Mittelalter finden wir das Psalterion in den Händen von Mönchen, dann bemächtigten sich die Volkssänger desselben. An christlichen Fürstenhöfen wurde Zitherspiel gepflegt, und der heilige Arnold, der als Patron der Zither gilt, hat (nach eigenem Ausspruche) als Zitherspieler am Hofe Karls des Groſsen geweilt.

Der Psalter, jetzt unter dem Namen »Hackbrett«, auch »Cymbal« genannt, findet sich heute noch in den Händen

ungarischer Zigeuner und sporadisch auch bei unseren Gebirgsbewohnern vor. Im Mittelalter war das Hackbrett lange Zeit neben den lautenartigen Musikinstrumenten in der Volksmusik gebräuchlich, bis es, gleich der Laute, dem Klaviere weichen mufste und sich in der jetzigen Umformung als Zither in die Wohnungen der Bewohner der bayrischen, tiroler und steirischen Alpen zurückzog.

Kunstvolle Formen erblicken wir in der Musik der Älpler nicht. Die Musik der Bergbewohner erhebt sich selten über die Gesetzmäfsigkeit von Tonika, Unterdominante und Dominante, wirkt aber zur rechten Zeit am rechten Orte mit der ganzen Zaubergewalt, die dieser Kunst eigen ist, auf unser Gemüt. Welchen Freund der Berge hätte nicht selbst schon ein Jauchzer von hoher Alm herab entzückt! Wer jemals mehrere Tage in einer Schweizer Sennhütte zubrachte und den eigentümlichen, aber einfachen Klängen des Kuhreigens lauschte, hätte nicht den Eindruck für lange Zeit in Erinnerung behalten? Die Lieder und Gesänge der Alpenbewohner entsprechen so recht ihren Neigungen und Bedürfnissen, und sind das Spiegelbild ihrer inneren Empfindungen.

Die Sanges- und Tanzweisen der Älpler sind heutzutage durch zahlreiche Veröffentlichungen bekannt geworden; besonders ist es in neuester Zeit Thomas Koschat, der durch seine Bearbeitung von Kärntner Weisen viel zur Verbreitung der Musik in den Alpen beigetragen hat.

Wie die künstlerische Phantasie die Empfindungen, welche Tondichter in den Alpen beseelte, zum Ausdruck brachte, zeigen uns mannigfache Tonwerke, wie z. B. J. Raffs Symphonie für grofses Orchester »Die Alpen« und J. Pembaurs Symphonie »In Tirol«, deren einzelne Sätze a) Morgenaufstieg ins Gebirge, b) Idylle, c) Spiel und Tanz im Dorfe, d) Fröhliche Heimkehr heifsen.

An anderen grofsen Musikstücken, welche die Alpen verherrlichen, sind die beiden Tonwerke von H. Kling »Le Salève« (Symphonie für grofses Orchester) und »Das Hirtenleben in den Alpen« zu nennen. Wie Komponisten die Musik der Älpler verwertet haben, zeigen uns z. B. Rossini in seiner Oper »Tell«, aus der das reizende Pastorale in der Ouverture zwischen Flöte und Oboe erwähnt werden mufs, sowie Donizetti in der Tyrolienne seiner Oper »Die Regimentstochter«. Johann

Straufs giebt als Einleitung zu seinem Walzer »Geschichten aus dem Wienerwald« einen echten Ländler für Zither. J. Raff legt seinem kleinen Klavierstücke »Echo« aus Op. 75 einen Schweizer Kuhreigen zu Grunde. M. Clementi formt den zweiten Satz seiner Sonatine Op. 36 aus einem alten Schweizerliede u. s. w. Vielen Tondichtern — ja sogar den gröfsten Meistern in der Tonkunst — passierte es, dafs sie, als sie ein Menuett schaffen wollten, einen Gebirgsländler idealster Gestalt ins Leben riefen. So Haydn, Mozart und Schubert. Bei ihnen ist der Einflufs der Alpenmusik auf ihre Kammermusik stellenweise unverkennbar, wofür es an Beispielen nicht fehlt. Wer würde nicht auch in der kleinen Etüde für Klavier in Cdur aus H. Bertinis viel gespieltem Op. 100 einen Ländler mit Jodler erkennen?

Dies ist das, was über die Musik der Alpenbewohner und ihren Einflufs auf die Kunstmusik gesagt werden mufs. Wer aber möchte es unternehmen, in Worten oder Tönen zu schildern, wenn in den Alpen der Elemente Kampf entbrennt?

»Wenn sich der Sturm erhebt mit Riesenmacht,
Der Tannen Wipfel wie im Grimme schüttelt,
So Berg als Thal verhüllt in finstre Nacht
Und an der Felsen Fundamente rüttelt;
Wenn dumpf der Donner durch die Schluchten rollt,
Der Blitz den Erdball drohet zu zerspalten,
Und alles, was Tribut dem Leben zollt,
Erschrocken weicht den höheren Gewalten.«

Im Tosen der Wasserstürze, im grimmen Schneesturme, im heulenden Orkane, der um die schroffen Zinken pfeift, im hundertfach widerhallenden Donner, im Krachen der Eisstürze, im Rollen der Lawinen — da haben wir die eigentliche Musik in den Alpen. Diese aber läfst sich nicht beschreiben, sie will empfunden werden an Ort und Stelle — ist sie ja der Gottesodem, gegen den Menschenstimme und Menschenmusik Stümperei ist und bleibt.



Über Musik in China.

Die Entstehung der Musik bei den Chinesen wird in ein mythisches Zeitalter verlegt, ein Zeichen, daſs die Musik schon seit undenklichen Zeiten bei diesem Volke im Gebrauche ist. Nach der Sage soll es der Kaiser Hoang-Ty gewesen sein, der seinen Günstling Linglun beauftragte, die Melodien, welche das Volk sang, zu sammeln. Dieser that, wie ihm befohlen. In einem Bambuswalde des Landes Siyung, als er in Nachdenken über seine Mission versunken war und sich Flöten, oder vielmehr Pfeifen von verschiedener Gröſse aus Bambusröhren gefertigt hatte, erschien der Wundervogel Funghoang — Männchen und Weibchen — beide sangen je sechs Töne, die er auf die Bambuspfeifen übertrug, und so nach der Gröſse der Pfeifen die Verhältnisse der Töne zu einander bestimmte. An den Kaiserhof zurückgekehrt, wurde er mit Ehren überhäuft. Diese Begebenheit verlegt die Sage fünfthalbtausend Jahre vor unserer Zeit zurück. Nach Verlauf von einigen Jahrhunderten aber war, wie berichtet wird, jenes Musiksystem des Linglun entstellt, und der Kaiser Tschun befahl, die Musik wieder auf ihre ursprüngliche Natürlichkeit zurückzuführen. Zu diesem Zwecke beauftragte er den Musikgelehrten Quei, die Musik dahin zu gestalten, daſs sie »dem Sinne der Worte folge, einfach und natürlich sei und als Ausdruck der Seelenempfindung« diene. Konfutse (Confucius) sollen die Weisen des Quei derartig gerührt haben, daſs sie ihn nicht ruhen lieſsen und er Speise und Trank über dieselben vergaſs.

Anfangs hatte die chinesische Tonleiter fünf Töne: unser f, g, a, c, d. Quarte und Quinte sollen erst um 1100 v. Chr. Geb. hinzugefügt worden sein. Später wurden auch die Halbtonstufen eingereiht (für den Halbton war der Ausdruck »Lü« gebräuchlich), und schlieſslich hatten die Chinesen die groſse Anzahl von 84 Tonarten. Dies entstand durch Transposition

der zwölf Halbtonstufen, die wiederum siebenmal ihren Platz wechseln konnten.

Bemerkenswert ist bei den Chinesen die Verquickung der Musik mit mystischer Naturphilosophie. Z. B. werden die fünf Elemente (Wasser, Feuer, Holz, Metall, Erde) mit den fünf Tönen der alten Tonleiter in Zusammenhang gebracht, wie die Mondläufe des Jahres mit den zwölf Halbtönen: Aus dem ersten Mond d geht der zweite Mond a hervor, aus diesem der dritte Mond e und so im Quintenzirkel weiter.

Die vom Kaiser Khiang-lung 1773 errichtete Bibliothek zählt nahezu 500 Handschriften über alte Musik, aus denen sich ein unserem Wesen vollständig fremdes Musiksystem ergiebt. Wie alles in diesem merkwürdigen Lande erstarrt ist und etwas Greisenhaftes, ja für uns sogar Fratzenhaftes hat, so auch die Musik. Die eigentliche Musik der Chinesen ist gleich ihrer Sprache und Schrift eine äufserst schwerfällige und umständliche Sache, die keinerlei Entwicklung zuläfst. In China bedarf es bekanntlich mehrerer Jahre, um schreiben zu lernen, was seinen Grund in der Erklärung und Bedeutung der Schriftzeichen hat. Viele Chinesen können sodann wohl lesen, von dem aber, was sie lesen, verstehen sie nichts. Vier bis fünf Jahre sind erforderlich, um die Schriftcharaktere kennen zu lernen, jedoch die Bedeutung derselben bleibt ihnen immer noch fremd. Ähnliche Umständlichkeiten giebt es auch in der Musik der Chinesen, bei denen z. B. die einzelnen Töne ihrer alten fünfstufigen Tonleiter eine symbolische Bedeutung besitzen. Eine Harmonie in unserem Sinne kennt der Chinese nicht. Die Musik steht beim Chinesen hauptsächlich im Dienste des religiösen Kultus und des Staates und ist auf bestimmte Formen und Formeln beschränkt, die eine individuelle Freiheit ausschliefsen. Formen der Glocken sind z. B. gesetzlich bestimmt und erhalten, wie es in China sowohl mit den Tönen als auch mit den alten Musikinstrumenten der Fall war, in ihren Einzelheiten eine symbolische Auslegung. Mystische Auffassung in der Tonlehre, sowie in der Anwendung der Musikinstrumente ist das, was uns in der chinesischen Kunstmusik entgegentritt, also etwas unserer Musikauffassung diametral Entgegengesetztes. Wohl besitzen die Chinesen eine spitzfindige und umständliche Musiktheorie, dieselbe ist aber mehr Symbolismus und Mysticismus als Musikwissenschaft.

(Siehe Pater Amiots »Mémoires sur la Musique des Chinois«. Paris 1779.)

In der Sprache der Chinesen giebt es verschiedene Accente, die als Tonfälle gelten müssen, zur Unterscheidung der Bedeutung gleichlautender Silben, was die chinesische Sprache zu einer äufserst schwierigen, gezwungenen und starren macht. Herder schon sagt in seinem Werke »Zur Geschichte der Menschheit« im ersten Kapitel des dritten Bandes: »Nur ein mongolisches Ohr konnte darauf kommen, aus dreihundertdreifsig Silben eine Sprache zu formen, die sich bei jedem Worte durch fünf und mehrere Accente unterscheiden mufs, um nicht statt »Herr« eine »Bestie« zu nennen, und jeden Augenblick die lächerlichsten Verwirrungen zu sagen; daher ein europäisches Ohr und europäische Sprachorgane sich äufserst schwer oder niemals an diese hervorgegangene Silbenmusik gewöhnen«. Aus diesem Grunde richteten bekanntlich europäische Missionare soviel Unheil an, indem sie durch falschen Sprachton und Tonfall Worten eine ganz andere Bedeutung gaben und mifsverstanden wurden.

Man kennt in China eine fünfstufige und siebenstufige Tonleiter, von denen die Töne der ersten eine besondere Gefühlsauffassung, eine symbolische Bedeutung und eine diese Auffassung kennzeichnende Benennung haben. Die fünfstufige Tonleiter heifst f, g, a, c, d und ist transponierbar, was sodann wiederum andere Symbole für die Töne zuläfst. Die siebenstufige Tonleiter, die unserer Cdur-Tonleiter gleicht, hat bei den Chinesen niemals eine derartig durchgreifende praktische Anwendung erfahren, wie bei uns. In der fünfstufigen Tonleiter ist f = Kung, d. i. »der Kaiserpalast« oder der »Kaiser« — der Stammton aller anderen, dem die Chinesen Würde und Erhabenheit zuschreiben; g = Tschang, d. i. »der Minister«, — dessen Erklingen Strenge und Schärfe darstellt; a = Kio, d. i. »das unterthänige Volk« — der stets mild und sanft sich kundgeben mufs; c = Tsche, d. i. »die Staatsangelegenheiten« — der schnell und energisch ertönen mufs; d = Yü, d. i. »das Gesamtbild aller Dinge« — der glänzendste und prächtigste der Töne. In solcher Weise sind Töne zu Repräsentanten und Symbolen gewisser Eigenschaften geworden und es leuchtet ein, dafs aus diesen Tönen gebildete Melodien niemals nach unserer Art von den Chinesen empfunden werden konnten,

weil diese sich bemühen, jedem Tone eine entsprechende Vergeistigung abzuempfinden. Die Chinesen besitzen jedoch einen Normalton (Stimmton), nach welchem die verschiedenen Musikinstrumente eingestimmt werden. Sie unterscheiden Streichinstrumente (letztere aus Indien eingeführt), Blas- und Schlaginstrumente.

Flöten und oboeartige Rohrinstrumente sind aus Holz hergestellt. Wohl kein Volk der Erde hat eine solch grofse Menge Schlaginstrumente aufzuweisen, wie das chinesische, und in der That haben chinesische Becken, sowie der chinesische Gong oder Tamtam, auch in unseren Orchestern vor allen anderen Fabrikaten den Vorzug. Ich hörte einmal in London chinesische Musik gelegentlich eines chinesischen Schauspieles, von Chinesen selbst aufgeführt, und hatte dabei den Eindruck von etwas vollständig Unverständlichem; dieselbe war für mich mehr einem Geräusche ähnlich, als einer Tonordnung. Wie man erzählt, soll es den Chinesen mit unserer Musik geradeso ergehen, und es ergiebt sich also in dieser Beziehung ein vollständiger Gegensatz. Durchaus unähnlich unserer europäischen Musik, bot dieselbe meinem Ohre keinerlei Anhalt zum Erfassen, weder in melodischer noch harmonischer, wohl aber in rhythmischer Beziehung, was das Bülowsche Wort: »Im Anfang war der Rhythmus« als ein Axiom erscheinen läfst. Die Musik erschien mir als ein auf bourdonierenden Tönen (d. i.



No. 22.
Buddhistischer Himmelskönig.

Brummstimmen ähnlichen) ruhende, sogenannte türkische Musik.

Über die Anwendung der Musik zu Schauspielen in China, sowie über das chinesische Theater giebt Henri Borels Buch »Weisheit und Schönheit in China« (aus dem Holländischen übersetzt von G. Keller) Aufschlufs. Es heifst daselbst u. a.: »Es ist doch gewifs nichts Primitiveres denkbar, als ein Theater, auf dem der Schauspieler, wenn er eben abgetreten ist, sich ruhig auf der Bühne nebenhin stellt, ein Täfschen Thee trinkt oder eine Pfeife ansteckt und sich mit einem Figuranten unterhält. Auch werden auf der Bühne die Gewänder gewechselt, sogar dicht hinter dem Helden, der noch in der Rolle ist. Man kann selbst sehen — ohne dafs dies irgend zu verbergen gesucht wird — wie ein Schauspieler vor einem kleinen Spiegel sein Gesicht bemalt oder seinen Bart festklebt. Wenn auf der Bühne zwei lange Stöcke aufgerichtet werden mit einem Stück Segeltuch dazwischen, so stellt die Bühne einen See vor und die Spieler befinden sich auf den Schiffen. Ein kleines Pulverflämmchen ist ein Waldbrand und ein wenig heruntergeschüttetes Wasser ist ein Wolkenbruch. Eine beinahe unmerkbare Haltung der Hände zeigt an, dafs der Spieler zu Pferde sitzt, und wenn einer mit den Füfsen auf- und niederstampft, vor- und rückwärts, so zieht er einen Wagen fort. Ein Brett, auf dem man vorsichtig vorwärts schreitet, ist eine gefährliche Brücke über den See, und ein kleiner Sprung bedeutet Auffliegen in die Wolken.«

So erblicken wir auch hier, wie in der Musik, nichts als Symbolismus. Bewegungen und Stimme des Darstellenden werden vom Rhythmus der Musik, denn weiter ist dieselbe eigentlich nichts, begleitet. Borel sagt nun über die Musikausübung bei chinesischen Schauspielen folgendes: »Im Hintergrunde sitzen die bei jeder Vorstellung unentbehrlichen Musiker. Sie haben keinen Dirigenten und spielen alles aus dem Kopfe, ohne Notenhefte. Das Orchester ist aus drei Bestandteilen zusammengesetzt: aus Schlag-, Streich- und Blasinstrumenten. Von der ersteren Kategorie sind gewöhnlich zwei grofse Gongs aus Kupfer vorhanden, die mit einem Hammerstock geschlagen werden. Da nur acht Musiker vorhanden sind, können nicht alle diese Instrumente zugleich gespielt

werden. Erstaunlich schnell wechselt daher auch ein Musiker während des Spielens sein Instrument. Ein Fremder, der zum erstenmal in China ist, denkt leicht, dafs hier von dem Orchester nur so wild ins Blaue hinein Lärm gemacht werde, und er hat das Gefühl, als ob etwas in ihm zerrissen würde, so falsch klingt die Musik in seinen Ohren.

Es giebt für jede Scene in dem Stücke ein besonderes Motiv. Wenn ein Civilmandarin auftritt, ist dies ein anderes, als wenn ein Militärmandarin erscheint. Es giebt eine bestimmte Kriegsmusik, eine Angriffs- und eine Abzugsmusik, sowie ein jubilierend festliches Kaisermotiv. Ein Chinese versteht aus der Musik von ferne schon, was vorgeht, ohne dafs er die Bühne sieht. Er kann hören, wenn ein Heer anmarschiert, wenn Kampfesgetümmel ist, und wenn in der Ferne die Trommeln zum Abzug schlagen. Der Angriff eines Heeres wird durch Musik veranschaulicht, indem zuerst die Gongs sanft anschlagen, ein sanftes Brummen, worauf die kleinen Trommeln erst leise wirbeln, dann schneller und lauter, wie das Anstürmen von vielen Soldaten, mit wildem Pferdegetrappel, und endlich bei dem Kampfe selbst geht es in rasender Eile, ohne Unterbrechung, mit solcher Schnelligkeit des Beckenschlagens und Trommelwirbelns, dafs es sich in der Ferne wirklich anhört wie das Durcheinanderstürmen von Tausenden von Kriegern u. s.w.« Symbolismus, Programm-Musik mit Leitmotiven! Was will man mehr? Diese Art von Musizieren hat etwas Primitives und durchaus Äufserliches an sich, das unserer Auffassung von Musik vollständig entgegensteht. Hegel spricht in der »Phänomenologie des menschlichen Geistes« den Chinesen die Innerlichkeit ab. Ein Volk, das bei aller sonstigen hervorragenden Kultur noch zugiebt, dafs jeder sich und seine Kinder verkaufen kann, bei dem Sklaven und Kinder, gleich einer anderen Sache, mit Beschlag belegt werden können, zeigt allerdings wenig Innerlichkeit. Ebenso wie dem Chinesen keine Innerlichkeit des Unrechtes zum Bewufstsein kommt, so ist auch die Bestrafung eine rein äufserliche. Hegel meint, dafs bei den Chinesen »die Bedeutung des inneren Menschen noch nicht durchgekämpft« sei, und sagt, dafs, so sehr auch in China die Wissenschaften geehrt und gepflegt werden, auf der anderen Seite gerade jener freie Boden der Innerlichkeit und das eigent-

liche wissenschaftliche Interesse fehlen. In der bildenden Kunst, sagt Hegel weiter, sei das Erhabene, Ideale und Schöne nichts als der Gegenstand chinesischer Kunst und Geschicklichkeit. Ich meine, dafs ein Volk, welches grausam gefühllos und gefühllos grausam ist, wie es das chinesische Volk des öfteren gezeigt hat, unmöglich eine Musik haben kann, die das ist, was wir unter Musik begreifen und was wir von ihr erwarten. Die Musik beginnt erst mit der Verinnerlichung des Menschen, und diese vollzog bei uns das Christentum, in dessem Schofse die Musik keimte und zu jenem weitverzweigten Baume ausgewachsen ist, als welchen wir sie in unserem heutigen Kulturleben erblicken.

Die Chinesen teilen ihre Musikinstrumente in zwei Gruppen: Erstens in solche, welche bei religiösen Festen verwendet werden, die deshalb auch im Ruf der Heiligkeit stehen, und in solche, die dem profanen Leben dienen. Da alles, was mit der Theorie der Musik bei den Chinesen zusammenhängt, symbolisch gedeutet wird, so auch die chinesischen Musikinstrumente. Musik kommt nach Anschauung der Chinesen erst durch die gegenseitige Durchdringung von Himmel, Erde und Menschen zum eigentlichen Ausdrucke, und allen Vergleichen oder Symbolen liegt diese poetische Idee zu Grunde. Die Musik ist dem Chinesen mit den Naturerscheinungen verwandt, wie z. B. die zwölf Lus und fünf Töne den zwölf Monaten und fünf Planeten es sind. Schen-li, der Tonstoff, stammt der chinesischen Anschauung nach aus einer höheren Welt — aus dem Himmel, während die Musikinstrumente — das materielle Substrat der Musik — den irdischen Stoff der Musik (ch'i-shu) bedeuten. Auf solche Weise wirken nach chinesischer Vorstellung Himmel und Erde, sowie die Menschen bei Erzeugung von Musik zusammen.

Die Musikinstrumente werden nach ihren acht Arten auf acht Stoffe der Erde zurückgeführt und als aus diesen Stoffen entstanden gedacht. Nach Fu-Hsi giebt es acht Symbole (pa-hua) für die stofflichen Umformungen in der Welt; dieselben sind auch für die Tonwerkzeuge mafsgebend, welche aufserdem noch mit dem Kompasse und den Jahreszeiten im Zusammenhange stehen, wie dies nachfolgende Tabelle zeigt:

Klangvolle Körper	Kuas oder Fu-Hsis Symbole	Vom Standpunkt des Kompasses	Jahreszeiten	Instrumente
1. Stein	Ch'ien	NW.	Herbst-Winter	Stein = Glocken
2. Metall	Tui	W.	Herbst	Glockenspiel
3. Seide	Li	S.	Sommer	Die Laute
4. Bambus	Chên	O.	Frühjahr	Die Flöte
5. Holz	Hsün	SO.	Frühsommer	Tiger = Büchse
6. Fell	K'an	N.	Winter	Die Trommel
7. Kürbis	Kên	NO.	Frühlings Anfang	Rohr = Orgel
8. Erde	K'un	SW.	Spätsommer	Porzellan

Zwölf der gebräuchlichsten Musikinstrumente der Chinesen, die im religiösen Kult und im profanen Leben Verwendung finden, seien an dieser Stelle genannt:

1. Die Mondguitarre (Yüch-ch'in), welche mit vier aus Kupferdraht oder Seide hergestellten Saiten bezogen ist und zur Begleitung des Gesanges verwendet wird.
2. Die Geige (Hu ch'in); dieselbe ist altostindischen Ursprunges und mit seidenen Saiten bezogen.
3. Der Gong oder Lo ist in verschiedenen Gröfsen vertreten. Derselbe wird bei allen möglichen Gelegenheiten benützt, z. B. bei Umzügen, in Tempeln zur Erweckung der Götter aus ihrem Schlafe, sowie zur Vertreibung der bösen Geister, auf Schiffen als Zeichen der Abfahrt u. s. w.
4. Shun oder Ch'eng, ein mörserartiges Musikinstrument von drei bis vier Fufs Höhe, welches mit Holzstäben geschlagen wird.
5. Der Holzfisch (Mu-yü); derselbe wird im Tempel von Priestern benützt.
6. Die kleine Trommel (Gang-ku); dieselbe dient zur Angabe des Rhythmus beim Begleiten von Gesängen.
7. Die Trompete oder Tuba (La-pa); dieselbe wird in der Militärmusik verwendet, ebenfalls bei Umzügen aller Art.

8-9. Der Schêng in verschiedenen Formen, der bei Hochzeiten und Begräbnissen ertönt.

10. Das Cymbal oder Po.

11-12. Die Ballonguitarren (P'i-pa) mit vier Saiten bezogen; dieselben werden zur Begleitung von Liedern benützt.



Anhang.

Schlufsfragen und Antworten.

Schlufsbetrachtung:

Über Musik und Musikentwicklung.







Schlufsfragen und Antworten.

Wie stellt sich die Musik in Bezug auf ihr Alter zu den übrigen Künsten?

Musik, so alt wie das Menschengeschlecht, ist doch, was ihre Entwicklung als Kunst anlangt, die jüngste der Künste; erst dem modernen Menschen und speciell der christlichen Kultur war es vorbehalten, die Musik zu solcher Ausdrucksfähigkeit heranzubilden, wie wir dies heute erblicken.

Wann sehen wir den Kunsttrieb bei den verschiedenen Völkern erwachen?

Wenn Ruhe und Frieden nach innen und aufsen ihre Flügel ausgebreitet haben. Daher sind auch die Künste als Kinder des Friedens gekannt· Not, Elend und wie alle diese Feinde des menschlichen Daseins heifsen mögen, sind die Unterdrücker, ja sogar die Vernichter des Kunstsinnes.

Was unterscheidet die Musik ganz speciell von den übrigen Künsten?

Der Umstand, dafs sie an die Reproduktion gebunden ist, in dem die toten Zeichen, durch welche der Tondichter seine Inspirationen fixierte, durch den reproduzierenden Vortrag erst ins Leben gerufen werden müssen. — Es ist somit in der Tonkunst dem reproduzierenden Künstler eine grofse Bedeutung beizumessen.

Als was und wie ist das Schaffen des inspirierten Künstlers zu denken?

Als eine Doppelarbeit von Gefühlsbewegungen und Verstand.

Welcher Art sind die allmähligen Wandlungen, welchen jede einzelne Kunstperiode unterworfen zu sein scheint?

Wir sehen die künstlerischen Erzeugnisse aus kleinen Anfängen nach und nach zur Vollendung heranreifen, sich eine Zeit lang auf dieser Höhe erhalten und sodann wieder abwärts sich bewegen.

Wann tritt eine Bewegung nach abwärts gewöhnlich ein?

Wenn die Idee verloren ging und die Fertigkeit der sogenannten »Mache« erworben wurde. Die Form als solche interessiert nicht, sondern nur die Idee. Daher der Rückgang.

Erblicken wir in der Kunst, die wir als ein Kind des Friedens anzusehen haben, auch Revolutionen und Umwälzungen, wie solche im staatlichen und sozialen Leben stattfinden?

Ja. Wir begegnen in der Kunstgeschichte solchen Revolutionen an den grofsen Wendepunkten der Entwicklung der Kunst, sowie im internationalen Wettstreite der Künste.

Wer bewirkt solche Revolutionen und Umwälzungen auf dem Gebiete der Künste?

Neue Welt- und Lebensanschauungen, aus denen kraftgeniale Naturen entstehen. Aus ihren Schöpfungen, die meist in Widerspruch mit den noch im Alten wurzelnden gegenwärtigen Kunstanschauungen geraten, entstehen sodann neue Lehrgebäude, nach welchen viele Andere (Epigonen) lernen.

Welche Menschen haben wir als »Epigonen« zu betrachten?

Unter Epigonen verstehen wir die Nachkommen, die sich hauptsächlich in den äufseren Formen des Genies bewegen. Wir erblicken in ihnen meist Menschen mit guter Erziehung bei grofsem Fleifse, ehrlicher und sorgfältiger Arbeit.

Auf welche Weise gewinnen wir einen festen Standpunkt für die Betrachtung der Musikentwicklung?

Indem wir die Triebfedern der Weiterentwicklung aufsuchen und diejenigen Tondichter, welche beeinflufsend auftreten, von solchen unterscheiden, die beeinflufst sind.

Wie stellen wir uns in Bezug auf Beurteilung den musikalischen Erscheinungen unserer Zeit gegenüber?

Indem wir uns stets vergegenwärtigen, dafs alle Kunst als Pulsschlag der Geschichte, als geistiger und seelischer Ausdruck der Völker aufzufassen ist, und indem wir ferner bedenken, dafs jede Kunst nur dann lebendig ist, wenn sie die ihre Zeit bewegenden Ideen in sich aufnimmt. Die meisten Kunstwerke tragen den Stempel der Zeit, in welcher sie entstanden, nicht allein im Empfindungsausdrucke, sondern auch im rein Äufserlich-Formalen an sich.

Mit welchem Worte bezeichnen wir das eigentümliche Gepräge, die den verschiedenen Zeiten, Gattungen oder Meistern einer Zeit eigentümliche Darstellungsweise?

Mit dem Ausdrucke »Stil«.

Welches ist der ästhetische Mafsstab, mit dem alle Erscheinungen der Tonkunst zu messen sind?

Harmonische Verschmelzung der die Tonkunst bestimmenden Faktoren (Melodik, Harmonik, Rhythmik, Kolorit und Dynamik), sowie weise Beschränkung und Mafshalten mit den jeweiligen Ausdrucksmitteln, ohne welche beiden Faktoren wahres Künstlertum nicht zu denken ist. Ganz besonders sind diese beiden letzteren Eigenschaften Zeichen der Klassiker.

Welche Form der Tonkunst mufs als die beste und naturgemäfseste bezeichnet werden?

Diejenige, welche sich nach keinen anderen Gesetzen ordnet, als nach denen des dichtenden Geistes.

Welche allgemeine Erscheinung erblicken wir in Bezug auf die Entwicklung der Musik bei allen Völkern, welche sich mit Musik befafsten?

Wir gewahren, dafs der Entwicklungsprozefs der Musik in unlösbarem Zusammenhange mit der geistigen Gesamtanschauung gelegen ist. (Die

Ausdrucksformen sind selbstverständlich verschieden, je nachdem die treibenden Ursachen und Ideale es sind. In den verschiedenen Phasen der Musikentwicklung sehen wir auch verschiedene Prinzipien vorherrschen: so ist das Ideal der höchsten Blüte der Kirchenmusikepoche vertreten in den beiden grofsen Meistern Palestrina und Bach, Erhabenheit bei gröfster Natürlichkeit; in der Epoche Haydn-Mozart Schönheit bei gröfster Natürlichkeit; in der Epoche Berlioz, Lifzt und Wagner die Charakteristik bei gröfster Natürlichkeit. Wo die Natürlichkeit bei den Epigonen der grofsen Meister fehlt, erblicken wir den Barockstil.)

Was ist das Charakteristikum der Musik, wie sie in den ersten fünfzehn Jahrhunderten christlicher Zeitrechnung auftritt?

Der gregorianische Choral und der Palestrinastil auf dem Boden der reinen Vokalmusik innerhalb der Grenzen der Diatonik.

Welches sind die Charakteristika der modernen Musik im Gegensatze zur Musik des Mittelalters?

1. Die Anwendung von Chromatik und Enharmonik neben der Diatonik.

2. Der differenzierteste und charakteristische Gebrauch der Musikinstrumente, deren Technik bereits im 19. Jahrhundert eine hohe Expansion erlangt hat. (Die Psychologie des modernen Orchesters steht derjenigen des Orchesters im Anfange des 19. Jahrhunderts bereits diametral gegenüber; ist doch die Technik des Hörens ein anderes gegen früher, gleichwie das Idealitätsbewufstsein und dessen Ausdruck in der Tonkunst.)

Wie entwickeln sich auf dem Boden der römisch-katholischen Kirche vom 4. bis zum 16. Jahrhundert die einzelnen Hauptfaktoren der Musik, sowie der melodisch-harmonische Chorstil?

Durch Ambrosius (4. Jahrhundert) wird der Grund zu einer Melodik auf Grundlage der Diatonik gelegt, welche Gregor (6. Jahrhundert) vollendet. Im 10. Jahrhundert werden in absichtsvoller Weise die Grundpfeiler der Harmonie durch Hucbald geschaffen. Im 13. Jahrhundert tritt durch Franko von Köln der Rhythmus (Mensuralnoten) in seine Rechte. Im 12. bis 14. Jahrhundert werden durch französische und niederländische Musikgelehrte die Anfänge des Kontrapunktes gebildet, dessen völlige Ausbildung vom 15. bis zum 18. Jahrhundert stattfindet.

Welches allgemeine Gesetz sehen wir im Verlaufe der Musikgeschichte bei Betrachtung der einzelnen Epochen walten?

Jede einzelne Kunstperiode macht allmähliche Wandlungen durch. Wir sehen die künstlerischen Erzeugnisse nach und nach zu einer gewissen Höhe heranreifen, sich eine Zeit lang auf dieser Höhe erhalten und sich sodann wieder abwärts bewegen; letzteres geschieht, wenn eine Notwendigkeit erneuter Produktion nicht vorlag, die Fertigkeit in der Mache jedoch erworben wurde, d. h. die Ausübung, Form, sowie der Gebrauch der äufserlichen technischen Mittel mechanisch gelernt und nachgeahmt werden könnte. Die Form, die technischen Mittel als solche

interessieren nicht, sondern nur der Inhalt (das Wesen, die Idee). Beim Mangel an ursprünglichem Genie fehlt gewöhnlich auch ein ursprünglicher Inhalt. Ferner ist es ein Gesetz in der Musikentwicklung, dafs sich alle bedeutenden Erscheinungen erst ihren festen Stand erkämpfen mufsten. Neue Erscheinungen entstehen aus einem tiefinneren Bedürfnisse; ist dieses geschwunden, so sterben auch die Erscheinungen, welche durch dasselbe hervorgerufen wurden, ab und neue, dem veränderten Drange der Zeit entsprechende Erscheinungen treten an die Stelle der ersteren. Dies geht selten ohne Kampf ab.

Welche Länder nehmen an der Entwicklung der Musik einen ganz besonderen Anteil?

Ägypten, Griechenland, Italien, Frankreich, die Niederlande und Deutschland. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts reihen sich diesen die slavischen Länder (Rufsland, Polen und Böhmen), Ungarn, sowie die skandinavischen Länder (Norwegen, Schweden und Dänemark) und Nordamerika an.

In welch unlösbarem Zusammenhange ist der Prozefs der Entwicklung des musikalischen Wesens eines Volkes, sowie eines Einzelnen gelegen?

In dem Zusammenhange mit der geistigen Gesamtanschauung eines Volkes, sowie der Lebens- und Weltanschauung eines Einzelnen.

Wie stellt sich die Musikentwicklung nach Mafsgabe der Örtlichkeit seit Beginn der christlichen Zeitrechnung dar?

Anfangs erblicken wir die Musik im Schofse der Kirche bis zum 16. Jahrhundert ausschliefslich als Eigentum der Kirche und der Klöster, dann tritt die Musik aus den Hallen der Kirchen und Klöster hinaus in das profane Leben und springt aufs Theater über. Vom Theater, in welchem sich die Oper und an der Hand dieser die Virtuosität auf einzelnen Instrumenten entwickeln, wendet sich die Musik ins Zimmer (camera) und es entsteht die Kammermusik. Vom Zimmer tritt die Musik in den Konzertsaal, und durch das aufstrebende, moderne Volksbewufstsein beeinflufst, in öffentliche grofse Lokale sowie in Gärten.

Wie stellt sich die Musikentwicklung nach Mafsgabe der menschlichen Gesellschaftsklassen dar?

Anfangs war die Tonkunst das Vorrecht der Kirchenfürsten und Kirchengelehrten (Kirchenmusik), sodann das der Fürsten und des Adels (Opern- und Kammermusik), bis sie endlich Gemeingut des gesamten Volkes wurde. (Chor- und Sololied, Instrumentalmusik, Oper und Oratorium.)

In welch verschiedener Weise sehen wir im Verlaufe der Musikgeschichte die Musik auftreten?

1. Einseitigerweise als natürliches Ausdrucksmittel des tiefinnersten Empfindungslebens.

2. Einseitigerweise als ästhetische Lust bereitendes Formenspiel.

3. In der Verbindung von Gefühlsausdruck und dem entsprechender Formgebung.

Wie stellen sich im Verlaufe der Musikentwicklung die Ausdrucksmittel, deren sich die Tondichter bedienten, dar?

Gesang: In der Zeit nach Christi Geburt von Ambrosius bis Palestrina.

Orgel: Bach und Händel.

Geige: Gluck, Haydn, Mozart und junger Beethoven. Im Gesange ist in dieser Periode die Instrumentalmelodie vorherrschend, ganz besonders in der italienischen Oper. Klavier und Orchester sind noch in der Entfaltung begriffen.

Klavier: Instrument der modernen Tondichter des 19. Jahrhunderts. (Beethoven, Weber, Schumann, Chopin und Lifzt.)

Kombination sämtlicher Ausdrucksmittel des Orchesters und der Singstimmen: Berlioz, Lifzt, Wagner. Im Gesange herrscht der deklamatorische Stil vor, das Orchester wird in seiner gröfstmöglichsten Entfaltung verwendet, und zwar jedes Instrument nach Seite seines ihm eigenen Charakters.

Welche Völker entwickelten den Kontrapunkt und mehrstimmigen kirchlichen Kunstgesang?

Die Franzosen, Niederländer und Deutschen, und zwar: die Franzosen vom 12. bis 14. Jahrhundert, die Niederländer und Deutschen vom 15. bis 17. Jahrhundert.

Wo und wann erscheint der Höhepunkt des Kontrapunktes und mehrstimmigen kirchlichen Kunstgesanges?

In Palestrina im 16. Jahrhundert, sowie in J. S. Bach im 18. Jahrhundert.

Warum ist Italien als das Mutterland der Musik zu betrachten?

Weil in ihm die Keime aller musikalischen Formen entwickelt wurden.

Wie treten die drei Faktoren, welche das Wesen der Musik ausmachen (Melodie, Rhythmus und Harmonie) in der Musik Italiens, Frankreichs und Deutschlands auf?

In Italien wiegt die Melodie vor, in Frankreich der Rhythmus und in Deutschland die Harmonie.

Welches sind die Ausgangs- und Höhepunkte, in welchen sich die Werdeprozesse der deutschen Musikentwicklung darstellen?

Das deutsche religiöse Musikdrama. Mysterienspiele des Mittelalters. — Passionen Bachs. — Parsifal Wagners.

Die deutsche Instrumentalmusik. Joh. Seb. Bach, Ph. Em. Bach, J. Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, R. Wagner, Lifzt, R. Straufs. — (Suite, Sonate, Symphonie, symphonische Dichtung.)

Das Oratorium. Händel, Haydn, Mendelssohn-Bartholdy, Vierling, Bruch.

Das deutsche Lied. Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn-Bartholdy, R. Franz, Fr. Lifzt, A. Rubinstein, R. Schumann, R. Wagner, Hugo Wolff, P. Cornelius, A. Ritter, R. Straufs.

Die deutsche Oper und das deutsch-nationale Musikdrama. Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Spohr, Marschner, Wagner. — (Händel,

Mozart: Grenzscheide Italiens und Deutschlands; Meyerbeer: Neben deutschen, italienische und französische Einflüsse.)

Welche deutschen Musiker sind als Meister des polyphonen Stiles anzusehen?

Bach, Beethoven, Brahms, Wagner und Richard Straufs.

Welch ein charakteristischer Unterschied besteht zwischen dem Kunstprinzip der alten sogenannten musikalischen Klassiker und dem Kunstprinzip, welches durch Berlioz, Lifzt und Wagner begründet worden ist?

Die ersteren sowie alle ihre Anhänger und Epigonen richteten ihr Hauptaugenmerk, was die Gestaltung ihrer Kunstwerke betraf, auf stetigen Flufs der Entwicklung des thematischen Aufbaues im Zwange konventioneller Formen. Ihr Kunstprinzip liegt mehr in einem erworbenen Kunstverstande, und die küntlerische Auffassung ist mehr eine objektive; bei den anderen liegt das Kunstprinzip mehr in der Inspiration, in der Eingebung, und die künstlerische Auffassung ist mehr eine intrasubjektiv unbewufste.

Welche Stilprinzipien haben sich im Verlaufe der beiden letzten Jahrhunderte in der Tonkunst herausgebildet?

1. Vorwiegend auf Grundlage thematischer und konventionell formaler Entwicklung, d. h. diese Musik kleidet sich in konventionelle Formen und hat keinen bestimmbaren Stimmungsinhalt.

2. Vorwiegend auf psychologischer Grundlage beruhend, d. h. diese Musik hat den ausschliefslichen Zweck, Stimmungs- und Situationsausdruck zu sein; ihre Form erhält sie auf Grundlage einer poetischen Idee, und findet ihre Rechtfertigung und Erläuterung durch ein Programm, weshalb sie auch Programm-Musik genannt wird. (Mit Ausnahme des Oratoriums, welches nicht aus gewissen Grenzen der Konvenienz und Tradition heraus kam, erleiden der symphonische Stil, die Oper, der Klaviersatz und das Lied eine Erweiterung und formalen Ausbau durch das neue Stilprinzip.)

Wie spiegelt sich das Wesen der Zopf- oder Barockzeit in ihrer musikalischen Hervorbringung wieder?

In der Anwendung von Schnörkeln aller Art. (Triller, Pralltriller, Doppelschläge, Vorschläge und andere Melismen.) Durch viel unnützes Beiwerk kommt es zu keiner ruhigen Melodie, und Schatten und Licht stehen im forte und piano schroff einander gegenüber.

Wer ist als der erste Erfinder des Musiktypendruckes anzusehen?

Jörg Reyser in Würzburg ist der erste Erfinder des Musiktypendruckes. (Siehe Missale Herbipolense, 8. November 1481, deutsche Choralnote.) Als Miterfinder des Musiktypendruckes mufs Octavianus Scotus in Venedig gelten. (Siehe Missale Romanum, 29. Dezember 1481, römische Choralnote.) Erst nach Scotus kommt Octavianus Petrucci aus Fossombrone im Jahre 1501 als Notendrucker in Betracht; derselbe galt lange Zeit hindurch als Erfinder des Musiktypendruckes.

Wann rang sich die Musik aus den strengen Regeln des älteren Kontrapunktes und aus den Grenzen des Kirchengesanges, der im Cantus Gregorianus wurzelte, los zu gröfserer Lebensfülle?

Im 17. Jahrhundert; die Faktoren hierzu waren das Volkslied, das protestantische Kirchenlied (der Choral), die Entwicklung der dramatischen Musik und die Entwicklung der Instrumente.

Was folgte auf die altniederländische kontrapunktische Gelehrsamkeit, auf die altitalienische Kirchenmusik als Gegensatz?

Bach und die deutsche Musik in ihrer steten Fortentwicklung bis auf Richard Wagner.

Auf welchen Einflufs ist der langjährige schroffe Gegensatz von forte und piano zurückzuführen?

Auf den Einflufs der Orgel.

Welcher Faktor gab im 17. Jahrhundert zu einer Unterscheidung verschiedener Stärkegrade Anlafs.

Die Gegenüberstellung der verschiedenen Instrumente im Orchester der sich entwickelnden Oper.

Wie wurde in der Oper die thatsächliche Unterscheidung zwischen piano und forte geschaffen?

Dadurch, indem das Orchester forte spielte, wenn es allein auftrat und piano, wenn es den Sänger begleitete. (Diese Verwendung des Orchesters findet sich auch noch in den Werken Bachs, Händels und Glucks.)

In welcher Zeit findet die künstlerische Verarbeitung des gesamten Materials der musikalischen Dynamik statt?

Im 18. und 19. Jahrhundert. (Siehe das Beethovensche »Crescendo« in der fünften Symphonie in der Egmont- und Leonoren-Ouverture, sowie die Fortissimos in der neunten Symphonie; Beispiele ähnlicher Art von grofs angelegten Crescendis, von grofsen Crescendis und Diminuendis finden sich in Wagners Werken eine ganze Reihe.)

Von welchem Lande hat das wandernde Virtuosentum seinen Ausgang genommen?

Von Italien.

Was ist das Kennzeichen der musikalischen Klassiker?

Objektive Gröfse und Mafshalten, d. h. Arbeiten in einer begrenzten Gesetzmäfsigkeit. (Dies ist in den Werken Bachs, Händels, Glucks, Haydns, Mozarts und Beethovens deutlich zu erkennen. Niemals erblicken wir phantastische Willkür und Verschwommenheit. Ihre Werke sind äufserlich und innerlich festgegliedert und niemals ist das rein sinnlich wirkende Element des Klanges in den Vordergrund gerückt.)

Wie heifsen die sogenannten zwölf alten Kirchentonarten?

1. Dorisch — ist unser Dmoll mit *h* statt *b* in der Tonleiter.
2. Hypodorisch — ist ganz unser Dmoll.

3. Phrygisch — ist eine Art von Emoll mit *f* statt *fis* in der Tonleiter und ohne Gebrauch von *dis;* man kann sagen, es ist eine besondere Modifikation von Amoll, oder auch nach den Umständen eine besondere Modifikation von Cdur.
4. Hypophrygisch — ist unser Gmoll, nur dafs die Melodien mit *a* anfangen und schliefsen.
5. Lydisch — ist unser Fdur mit *h* statt *b* in der Tonleiter.
6. Hypolydisch — ist ganz unser Fdur.
7. Myxolydisch — ist Gdur mit *f* statt *fis* in der Tonleiter.
8. Hypomyxolydisch — ist Gmoll mit *e* statt *es* in der Tonleiter.
9. Äolisch — ist ganz unser Amoll.
10. Hypoäolisch — ist unser Amoll mit *b* in der Tonleiter.
11. Jonisch — ist ganz unser Cdur.
12. Hypojonisch — kann als unser Gdur gelten; doch weicht es mehr nach *C* als nach *D* aus, was bei unserem Gdur umgekehrt der Fall ist.

Welch ein Unterschied ist zwischen der alten und neuen Musik vorhanden?

1. Die Alten machten ihre Einteilung der Musik nicht, wie wir, nach Dur und Moll, sondern ihnen war jede Melodie, sie mochte Dur oder Moll sein, entweder authentisch oder plagalisch.

2. Die moderne Musik hat 12 Durtöne, d. h. sie kann alle 12 Töne jonisch behandeln; und sie hat 12 Molltöne, d. h. sie kann alle 12 Töne äolisch behandeln — ein Vorteil, den die mittelalterliche Musik keineswegs kannte.

Bei der mittelalterlichen Musik kamen aufser der jonischen und äolischen Tonart noch 7 Tonarten in Betracht. (Nicht etwa 10, denn 3 fallen weg, weil sie mit den anderen einerlei *mi fa* haben und folglich beim Transponieren von denselben nicht zu unterscheiden sind.) Darin lag also die Stärke der Alten, dafs sie 8 bis 9 brauchbare Tonleitern hatten; ihre Schwäche bestand darin, dafs das Ausweichen in fremde Töne und das Transponieren eine sehr eingeschränkte Sache war. Diese Schwäche hat die moderne Musik nicht.

Der Gewinn, wenn neben der neueren Musik die alte studiert würde, läfst sich sehr wohl berechnen. Sulzer hat in seiner »Allgemeinen Theorie der schönen Künste«, Teil IV, S. 458, recht, wenn er sagt: »Viele Neuere, die keine andere als unsere Dur- oder Molltonart kennen, oder doch nicht für gültig erkennen wollen, mögen versuchen, ob sie imstande seien, eine einzige so vollkommene, ausdrucksvolle und herzergreifende Choralmelodie in unseren Tonarten zu setzen, als es deren eine Menge in der alten giebt«. Auf ähnliche Art erklärt sich auch Kirnberger. — Die individuelle Originalität unserer grofsen Tondichter hat das Gebiet, welches aufser unseren 24 Tonarten liegt, oft gestreift, ohne sich dessen bewufst zu sein; sie haben aus dem Bereiche der alten Musik oft eine Harmonie hervorgeholt, die uns überrascht: so z. B. Händel im Chore des »Messias« (»Siehe, das ist Gottes Lamm«). Wenn es den Tondichtern auch oft glückt, durch die Kraft ihres Genies so etwas aus der grofsen Masse des musikalischen Reichtums herauszuschöpfen, um wie viel mehr

könnte erwartet werden, wenn sie auch mit der alten Musik genau bekannt wären.

Wie heifsen die Gipfelpunkte der religiösen Musik im 19. Jahrhundert?

Beethoven: Missa solemnis; Berlioz: Requiem; Mendelssohn: Elias, Paulus; Brahms: Deutsches Requiem; Kiel: Requiem; A. Becker: Messe (Bdur); A. Bruckner: Tedeum; G. Verdi: Requiem; Fr. Lifzt: Heilige Elisabeth, Graner Messe; R. Wagner: Parsifal.

Wo finden wir den ersten Wellenschlag einer erweiterten Orchestertechnik über die Klassiker hinaus?

Bei den Romantikern in der Musik.

Wo suchte sich die Tonkunst am Ende des 19. Jahrhunderts neue Anregungspunkte?

Im Naturalismus, im Symbolismus, durch welche eine bedeutende Erweiterung der Technik im Orchester entstand. (Lifzt, R. Straufs u. a.)

Bei welchen Komponisten früherer Zeit finden sich die ersten Anfänge absichtsvoller Programm-Musik?

Bei Joh. Seb. Bach, Johann Kuhnau, Couperin, Haydn, Dittersdorf u. a. m.

Schon im 16. Jahrhundert tritt uns absichtsvolle Progamm-Musik entgegen in: »Le dixiesme livre de Chansons, contenant la Bataille à 4 de Clément Jannequin, avec la cinquiesme partie de Philippe Verdelot, deux Chasses du Lièvre à 4 parties, et le Chant des Oyseaux à 3«. Anvers, 1445.

Mattheson schreibt über den Organisten Frohberger (17. Jahrhundert): »Dieser Komponist hat auf dem blofsen Klavier ganze Geschichten mit Abmalung der dabei gegenwärtig gewesenen und teil daran nehmenden Personen, samt ihren Gemütseigenschaften, gar wohl vorzustellen gewufst.« — J. S. Bach schrieb ein Capriccio »Auf die Entfernung eines sehr teuren Bruders« mit folgendem Programm: 1. Schmeicheleien der Freunde, um den geliebten Bruder von seiner Reise abzuhalten. 2. Vorstellung der verschiedenen Zufälle, die ihm in der Fremde begegnen können. 3. Allgemeine Wehklage der Freunde. 4. Hier nehmen die Freunde, da es nicht anders sein kann, Abschied. 5. Das Lied des Postillons. 6. Nachahmung des Posthorns. — Gegen Ende des 17. Jahrhunderts komponierte Johann Kuhnau verschiedene »Biblische Historien nebst Auslegung in Sonatenform für das Klavier« und gab dieselben 1700 in Leipzig in den Druck. Der zweiten Sonate ist beigefügt: »Der von David vermittelst der Musik kurierte Saul«. 1. Sauls Traurigkeit und Unsinnigkeit. 2. Davids erquickendes Harfenspiel. 3. Des Königs zur Ruhe gebrachtes Gemüt. — Die dritte Sonate stellt vor: »Jakobs Heirat« u. s. w. Couperins Werk: »Pièces de clavecin« (Paris 1713) enthält fast nur Programm-Musik in Form der Überschrift, z. B.: »Les Silvains«, »L'Enchanteresse«, »Le Reveil-matin«, »Les Ondes« etc. Haydns Tonmalereien in den »Jahreszeiten« und in der »Schöpfung« sind bekannt. Dittersdorf schrieb sechs Symphonien für Orchester nach Ovids »Meta-

morphosen«. 1. Symphonie: »Die vier Weltalter« (Cdur), 2. Symphonie: »Der Sturz Phaëtons (Ddur), 3. Symphonie: »Verwandlung Acteons in einen Hirsch« Gdur). 4. Symphonie: »Die Rettung des Andromeda durch Perseus« (Fdur). 5. Symphonie: »Die Frösche« (Adur). 6. Symphonie: »Phineus mit seinen Freunden im Gebirge« (Ddur).

Wie heifsen die Elemente oder Faktoren der Tonkunst?

Rhythmik, Melodik, Harmonik, Kolorit und Dynamik. (Rhythmik, Kolorit und Dynamik bedeuten das lebenbringende Element, den Pulsschlag der Musik. Rhythmik ist Ordnung des tonlichen Materials in der Zeit. Die beiden wichtigen Faktoren des Rhythmus heifsen Zeitdauer oder Zeitlänge und Zeitschwere oder Accent. Die Melodie ist der singende Faden, der sich durch ein Tonstück zieht; sie ist mit den Umrifslinien einer Zeichnung zu vergleichen; ihre beiden Elemente sind das rhythmische und das tonische Motiv. Ist die Melodie ein Nebeneinander von Tönen, so ist die Harmonie ein Aufeinander von Tönen. Die Harmonie, durch die musikalische Umrifslinie — die Melodie — umgrenzt, ist gleichsam das Körperliche in der Musik.)

Was ist unter »Takt« in der Musik zu verstehen?

Takt ist zunächst gleichmäfsige Einteilung der Zeit. Ein Takt ist ein in Bezug auf Zeitdauer und Zeitschwere geordneter Zeitabschnitt; derselbe besteht aus Haupt- und Nebenaccenten. (Wie man in der Sprache ein Prinzip der Betonung besitzt, z. B. in der deutschen Sprache das Prinzip der Hebung der Hauptsilben, in der griechischen Sprache das Mafs von Längen und Kürzen (Arsis und Thesis), so auch in der Musik. Gleichmäfsigkeit wirkt langweilig und ermüdend. Durch Betonung, Heben und Senken, durch Pausen, Dehnung und Kürzung der Töne entsteht Wechsel und Mannigfaltigkeit. Jede Taktart hat auf diese Weise gewichtige Töne oder Hauptaccente, d. h. stärkere Betonung, und ihre weniger gewichtigen Töne oder Nebenaccente, d. h. schwächere Betonung.

Was ist der die Mannigfaltigkeit motivierende einheitliche Moment in der Tonkunst?

Der musikalische Satz; denn er enthält die Motive, welche zum formalen Aufbau eines Tonstückes den Stoff geben.

Was liegt, wie es bei jeder sprachlichen Rede und bei jedem künstlerischen Gebilde der Fall ist, auch der musikalischen Redeweise zu Grunde?

Eine Hauptidee; sie ist das Hauptthema, welches jedem, der ein leidliches Ohr für Musik hat, in seiner ganzen Prägnanz entgegentreten mufs. Dieses Hauptthema ist das Fundament der musikalischen Rede, aus ihm geht alles andere hervor und auf dasselbe bezieht sich alles folgende. Das Hauptthema erscheint selbstverständlich in der Tonart, welche als die Grundtonart des Tonstückes gilt, das nach derselben bestimmt und benannt wird.

Mit welchem Ausdrucke bezeichnet man das Ausweichen und Überleiten von einer Tonart in andere Tonarten?

Mit dem Ausdrucke »Modulation«; durch dieselbe wird eine reiche Mannigfaltigkeit des Harmonischen in der Tonkunst erreicht.

Gewahren wir in einem Tonstücke aufser dem Hauptthema noch ein anderes Thema?

Ja; ein Nebenthema oder im musikalisch-technischen Sprachgebrauche »das zweite Thema« genannt. In kleineren Tongebilden beherrscht meist nur ein Thema mit seinen Motiven die musikalische Rede; in grofsen Tonstücken, wie z. B. im Sonatensatze, tritt dem ersten oder Hauptthema noch ein zweites, im Charakter entgegengesetztes, gegenüber, wie dies schon die altitalienische Arie zeigt. Im Sonatensatze wird dieses zweite Thema gewöhnlich nach Schlufs des sogenannten ersten Teiles »durchgeführt«.

Was ist unter Durchführung zu verstehen?

Das gegenseitige Auseinanderlegen (Verarbeiten) zweier Themen in der musikalischen Rede. Wie wir in der sprachlichen Rede das gegenseitige Auseinanderlegen zweier Themen mit »Dialektik« bezeichnen, so können wir auch von einer musikalischen Dialektik reden.

Welche allgemeine Formen werden in der Tonkunst unterschieden?

Freie und strenge Formen, d. h. freie thematische Tongebilde und solche, denen eine strenge Gesetzmäfsigkeit zu Grunde liegt.

Welche allgemeine Ausdrucksweisen werden in der Tonkunst unterschieden?

Die homophone und die polyphone Ausdrucksweise. (Homophon nennt man die Ausdrucksweise, wenn in einem Tonstücke nur eine Stimme als selbständige und hervorragende herrscht, die anderen hingegen nur begleitende, harmoniegebende Stimmen sind. Polyphon nennt man die Ausdrucksweise, wenn in einem Tonstücke zwei, mehrere oder alle Stimmen als integrierende, d. h. gleichwichtige, hervortreten. Im polyphonen Satze tritt keine Stimme als herrschende hervor, sondern eine unterstützt die andere. Die polyphone Ausdrucksweise wird durch das Studium des strengen Kontrapunktes erlernt.

Welche Arten von Kontrapunkt werden unterschieden?

Im Kontrapunkte, unter welchem man die Kunst versteht, zu einer gegebenen Stimme oder Melodie eine andere oder mehrere andere zu erfinden, unterscheidet man den einfachen, doppelten, drei-, vier- und mehrfachen Kontrapunkt.

Wann ist der Kontrapunkt einfach?

Wenn die Erfindung der im Gegensatz tretenden (kontrapunktischen) Stimmen ohne eine weitere Rücksicht geschieht.

Wann ist der Kontrapunkt doppelt?

Wenn zwei kontrapunktierende Stimmen so erdacht wurden, dafs eine Versetzung oder Umkehrung derselben möglich ist, d. h. die Oberstimme unter die bisherige Unterstimme versetzen, so dafs letztere nun Ober-, jene Unterstimme wird. Es können die beiden Stimmen im doppelten Kontrapunkte in der Oktave, None, Decime, Undecime und Duodecime erfunden werden.

Welche Versetzung des Kontrapunktes, dessen Behandlung zugleich auch am leichtesten ist, ist am wohlklingendsten?

Der doppelte Kontrapunkt in der Oktave. (Zwei Stimmen stehen demnach im doppelten Kontrapunkte der Gegenbewegung, wenn sie sich umkehren lassen, so dafs die Unterstimme zur Oberstimme wird und umgekehrt, und zugleich jedem Intervallschritt aufwärts und abwärts in der einen von beiden Stimmen im ursprünglichen Satze, ein Intervallschritt beziehungsweise abwärts oder aufwärts im umgekehrten Satze entspricht.)

Wann ist der Kontrapunkt drei-, vier- und mehrfach?

Wenn drei, vier oder mehrere Stimmen mit derselben Rücksicht auf ihre Versetzung, wie es beim doppelten Kontrapunkte der Fall ist, erfunden sind. Mit der Stimmenzahl nimmt auch die Anzahl der möglichen Versetzungen selbstverständlich zu.

Was kündigt sich in diesen mehr oder weniger strengen Formen der Tonkunst, welche dem Boden der Polyphonie erwachsen sind, an?

Das Gedankenhafte, das Abstrakte und zugleich das erhabene Element der Tonkunst. (Wir haben beim Anhören grofser polyphoner Tonwerke, wie sie uns bei Bach, Händel, Mozart, Beethoven und Wagner erscheinen, deshalb den Eindruck des Gedankenhaften, weil in denselben alle Stimmen mehr oder weniger als gleichberechtigte, selbständige Faktoren auftreten. Es ist der Zweck aller höheren polyphonen Behandlungsart, vornehmlich in allen fugierten Tongebilden einen bestimmten musikalischen Gedanken zur Darstellung und Durchführung zu bringen und zwar dergestalt, dafs sich nach und nach alle Stimmen des Grundgedankens bemächtigen und denselben in voller Selbständigkeit, jede für sich weiterführen. So wird jede Stimme gewissermafsen zu einer selbständig redenden; und ein derartig gestaltetes Tonstück tritt in dramatischer Lebensfülle und Selbständigkeit aller mitwirkenden Stimmen und dennoch in voller Einheit vor uns hin, weil die Thätigkeit aller von dem einen Hauptgedanken ausgeht und sich schliefslich in ihm konzentriert.)

Welches ist der ästhetische Unterschied der polyphonen und homophonen Ausdrucksweise?

Die polyphone Ausdrucksweise ist reicher, vergeistigter und daher weit gediegener als die homophone; diese aber hat vor der polyphonen Ausdrucksweise den Vorzug gröfserer Freiheit und Vorherrschen des melodischen Elementes. Ein Charakteristikum homophoner Ausdrucksweise ist die Periodizität mit ihren symmetrischen Gebilden, während der polyphonen Ausdruckweise fortwährender Flufs eigen ist; sie verschmäht daher meistens Themen von periodischer Bildung.

Worin besteht das Wesen der periodischen Musik?

Darin, dafs sich dieselbe aus symmetrischen Abschnitten formt. (Als Norm für den Aufbau der periodischen Musik gilt die Zweiheit, selten die Dreiheit. Siehe in dieser Beziehung Skuherskys »Die musikalischen Formen«, Seite 151; Altböhmisches Roratelied, welches aus Gruppen von drei Takten geformt ist. Ferner: Andante in Händels Viola-Sonate.)

Welche Grundformen müssen als Grundformen aller Tongebilde angesehen werden?

Motive, Gänge und Passagen, Sätze, Perioden und Teile. (Das Motiv ist der Urkeim des musikalischen Gedankens, aus dem sich organisch sowohl die einfachen als auch die zusammengesetzten Grundformen entwickeln. Wird ein Motiv ziellos weitergeführt, so entsteht der Gang, die Passage oder der Lauf; sein Zweck ist meistens, ein Mittelglied, ein Organismus des Ganzen zu sein, Haupt- und Nebengedanken miteinander zu verbinden. Neben diesem dienen Gänge, Passagen und Läufe häufig auch als brillanter Schmuck, als willkommene Gelegenheit musikalischer Melismen. Wird ein Motiv jedoch nicht ziellos weitergeführt, sondern melodisch ausgestaltet und somit das kleine Ganze zum befriedigenden Abschlusse gebracht, so entsteht ein musikalischer Gedanke, ein Thema, das schon als musikalischer Satz zu betrachten ist.)

Was versteht man in der musikalischen Formenlehre unter Periode?

Unter Periode versteht man ein aus Vordersatz und Nachsatz symmetrisch gefügtes Tongebilde.

Welche Kunstformen haben sich im Verlaufe der Entwicklung der Tonkunst herangebildet, deren Kenntnis von Wichtigkeit ist?

Die Liedform, die Variationenform, die Rondoform, die Sonatenform. (Diese genannten Kunstformen finden sich als die formellen Grundlagen in den Gattungen der modernen Vokalmusik, vornehmlich aber in der modernen Instrumentalmusik vor.)

Was wird unter Liedform verstanden?

Unter Liedform wird die Aneinanderreihung von Sätzen verstanden, welche in einem bestimmten Verhältnisse zu einander stehen. Die einfache Liedform, welche mit der Periode identisch ist, besteht aus zwei Sätzen, welche im Verhältnis der Zusammengehörigkeit stehen. Der Nachsatz ist gleichsam die Parallele des Vordersatzes. Werden jedoch mehrere Periodenpaare zu einem zusammengehörigen Ganzen aneinandergereiht, so entsteht die zusammengesetzte (die zwei-, vier-, sechs- und achtteilige) Liedform. Wird die zusammengesetzte Liedform durch eine Einleitung und durch einen Schlufssatz erweitert, so entsteht die erweiterte Liedform. Die gebräuchlichste Liedform ist wohl die dreiteilige. Dieselbe besteht aus Vordersatz, Mittelsatz und Wiederholung des Vordersatzes.

Wie entsteht die Variationenform?

Durch die mit einem, meist in der einfachen Liedform stehenden Satze (Thema genannt) vorgenommene Veränderung, in welcher jedoch die Grundzüge des Themas nicht bis zur Unkenntlichkeit verwischt werden dürfen. Diese Umgestaltungen des Themas können melodischer, rhythmischer, harmonischer, dynamischer und koloristischer Natur sein.

Wie dokumentiert sich die Rondoform?

In der steten Wiederkehr des Hauptgedankens, nach vollendetem Zwischensatze. Die älteste Form des Rondos findet sich in den alten

Volksliedern mit Kehrreim oder Kehrvers (Refrain), welcher beim Tanzlied oder Ringelreihen vom Chore gesungen wurde, nachdem der Solosänger den Hauptsatz des Liedes ausgeführt hatte. Man unterscheidet fünf Rondoformen:

1. Die erste Rondoform besteht aus: Hauptsatz, gangartiger Überleitung und Wiederholung des Hauptsatzes. In dieser Form sind unzählige der kleinen lyrischen Stückchen für Klavier und andere Instrumente geschrieben.

2. Die zweite Rondoform besteht aus: Hauptsatz, Zwischensatz oder Seitensatz (auch Nebensatz genannt) und Wiederholung des Hauptsatzes. Die drei Hauptteile dieser Form sind meist durch gangartige Überleitung oder durch einfach accordische Modulationen miteinander verknüpft. Zu bemerken ist ferner noch, dafs der Zwischen-, Seiten- oder Nebensatz meist in einer zur Tonart des Hauptsatzes verwandten steht. Auch zu dieser Form sind zahlreiche kleine Stücke für Klavier und andere Instrumente geschrieben.

3. Die dritte Rondoform besteht aus: Hauptsatz, erstem Zwischensatz oder Nebensatz; Hauptsatz, zweitem Zwischensatz oder Nebensatz; Haupt- und Schlufssatz. Für die Nebensätze, die unter sich charakteristisch verschieden sein müssen, werden der Mannigfaltigkeit wegen verschiedene Tonarten gewählt. (Siehe das Finale der Cdur-Sonate Op. 53, sowie das Finale der Gdur-Sonate Op. 14 von L. van Beethoven.)

4. Die vierte Rondoform besteht aus: Hauptsatz, erstem Nebensatz, zweitem Nebensatz und Schlufssatz. Der hier bedeutungsvoll auftretende Schlufssatz besteht in der Regel aus einer Wiederholung des Hauptsatzes und des ersten Nebensatzes, und zwar mufs nun letzterer in der Haupttonart, d. h. in der Tonart des Hauptsatzes stehen. Diese schliefsliche Wiederholung oder auch nur Andeutung des ersten Nebensatzes giebt dieser Form vor den vorhergehenden Rondoformen den Vorzug gröfserer Einheit. (Siehe das Final-Rondo der Adur-Sonate Op. 2 von L. van Beethoven.)

5. Die fünfte Rondoform besteht aus: Hauptsatz, erstem Nebensatz, Schlufssatz; zweitem Nebensatz; Hauptsatz, erstem Nebensatz und besonderem Anhang (auch Coda genannt). Der Schlufssatz des ersten Abschnittes besteht aus ganzer oder teilweiser, meist veränderter Wiederholung des Haupt- und ersten Nebensatzes.

Was ist im allgemeinen unter Sonate als Kunstform zu verstehen?

Wörtlich ein gespieltes Stück, also ein von Instrumenten ausgeführtes Tonstück, im Gegensatz zu dem gesungenen Stück (der Kantate), versteht man unter Sonate diejenige mehrsätzige Kunstform, welche uns in allen gröfseren Kammermusik- und Orchesterwerken entgegentritt. In ihr kommen in formaler Gesetzmäfsigkeit die Grundempfindungen, welche unser Leben beherrschen, zum künstlerischen Ausdruck. Der Tondichter ist imstande, durch die mehrsätzige Sonate für einzelne Instrumente, sowie durch die Sonate für Orchester (Symphonie genannt) ein ideales Abbild der Grundempfindungen, die den Menschen

beherrschen in Bezug auf Wünschen und Wollen, in Bezug auf Leid und Freud, auf Ahnen, Sehnen und Vollbringen, in Bezug auf das innere Wogen unserer Leidenschaften — kurz, der ganzen Stufenleiter all der tiefinnersten seelischen Empfindungen und Gefühle zu geben. Die Sonate oder Symphonie ist daher so recht das Feld der grofsen Tondichter; sie ist auch diejenige Kunstform, in welcher diejenigen Faktoren, welche in der Tonkunst ideale und ästhetische Befriedigung suchen — unserer Phantasie und unserem Geiste — vollste Befriedigung gewährt wird. (Der Erste, welcher die Kunstform der Sonate, wie dieselbe heute besteht, anbahnte, war Domenico Scarlatti [1683—1757]).

Aus welchen Gruppen besteht die Grundform des Sonatensatzes?

Die Grundform des Sonatensatzes besteht aus drei Gruppen:

I. Hauptsatz, Nebensatz und Schlufssatz.
II. Durchführung oder Durcharbeitung des Vorhergegangenen.
III. Wiederholung des ersten Teiles im wesentlichen (oft verkürzt, oft auch erweitert), also: Hauptsatz, Nebensatz (diesen in der Haupttonart), Schlufssatz oder ein besonderer Anhang.

Welcher geistig hochbedeutende Moment tritt in dem Sonatensatze als neu auf, wodurch sich diese Kunstform von der Lied-, Variationen- und Rondoform wesentlich unterscheidet?

Die Mittelgruppe oder Durchführung (Verarbeitung) der Themen; sie bildet die Durcharbeitung der Hauptgedanken des ersten Teiles, der meistens in der Tonart der Dominante schliefst. Solch reich gestaltete Mittelgruppen finden sich in den Sonaten, Trios, Quartetten und Symphonien Beethovens in mannigfaltigster Weise.

Was ist unter Sonatine zu verstehen?

Wie schon das Wort selbst als Diminutivum von Sonate sagt: eine Sonate in kleinen Formverhältnissen.

Die Sonatinenform besteht aus:

I. Hauptsatz, Nebensatz und besonderem Schlufssatz.
II. Hauptsatz, Nebensatz und Schlufssatz.

Der Schlufssatz des ersten Teiles schliefst meistens in der Tonart der Dominante. Der ganze zweite Teil, im wesentlichen eine Wiederholung des ersten, steht in der Haupttonart des Stückes. Alles ist in dieser, zumeist im heitern Dur-Geschlechte auftretenden, leichten und knappen Form lose aneinander gefügt. Die Klavierwerke Haydns, Mozarts und deren Zeitgenossen bieten viele Beispiele von Sonatinen. Auch die Ouverturen deutscher Komponisten zu komischen Opern und Singspielen sind vielfach in Sonatinenform geschrieben, so z. B. auch Mozarts Ouverture zu »Figaros Hochzeit«.

Sind die angegebenen Schemata der Sonaten- und Sonatinenform als absolute Prinzipien zu betrachten?

In der Grundidee wohl, jedoch haben Tondichter wie Mozart und Beethoven den Sonatensatz in geistvollster Weise bereichert und so dem Schablonenhaften vorgebeugt. Mozart bringt z. B. mehrere Hauptsätze,

was Beethoven seltener eigen ist. Beethoven bringt hingegen oft Neues, anhaltende und ausgedehnte Schlufssätze. (Siehe den ersten Satz der Esdur-Sonate Op. 7 mit mehreren Nebensätzen und ausgesponnenem Schlufssatze.) Überhaupt haben unsere Klassiker merkwürdige Beispiele geliefert, Freiheit in gegebenen Schranken zu offenbaren, ohne ins Ungeheuerliche und Monströse zu verfallen.

Es existieren für die Formen der Tondichtungen wohl einige allgemeine Prinzipien, aber keine absoluten Gesetze. Über alle dem als Kunstform anerkannten, über dem als allgemeines Prinzip geltenden, sowie über den als allgemein gültig überlieferten Formen steht die freischöpferische Phantasie, und diese ist kein Gemeingut aller Schaffenden, sie ist nichts, was sich erlernen läfst, sondern ein Gnadengeschenk, dessen sich nur wenige Bevorzugte erfreuen. (In Bezug auf die Formanalyse der Klaviersonaten von Haydn, Mozart und Beethoven sei auf die Cottasche Ausgabe dieser Werke verwiesen.)

Welche Kunstformen sind als hauptsächlich kontrapunktische zu bezeichnen?

Der Kanon, die Fuge, die Fughette, das Fugato, die Choralfiguration, welchen Tongebilden noch die »Fuge zum Choral« und die Choralfuge hinzugefügt werden mögen.

Was ist der Kanon?

Der Kanon ist eine zwei- bis mehrstimmige Musikform streng kontrapunktischer Art, welche zum Gesetze hat, dafs eine Stimme die andere Ton für Ton von Anfang bis zu Ende nachahmt. (Siehe Haydnsche Kanons, Edition Peters No. 2965.)

Was ist die Fuge?

Die Fuge, welche den Vereinigungs- und Gipfelpunkt der polyphonen Kunstformen bildet, ist ein zwei-, drei-, vier- und mehrstimmiges Tonstück, in welchem ein prägnanter Grundgedanke nach gewissen Regeln der Kunst in den verschiedenen Stimmen auftritt, diese gewissermafsen durchläuft. Hierauf deutet wohl schon der Name des Tonstückes »Fuga« hin. Eine Fuge wäre demnach eine Flucht von Stimmen, die alle, aber nacheinander dasselbe Thema bringen. In der strengen Fuge wächst alles in vollster Konsequenz und innerer Notwendigkeit aus einem Keime, dem Thema, heraus und entwickelt sich bis zur höchsten Steigerung. Die Fuge gleicht einem Drama oder dem Leben selbst, welches im mutvollen Ringen und Streben sich gipfelt und darauf zum friedvollen Abschlufs führt.

Die wesentlichsten Bestandteile einer Fuge sind: 1. Das Thema (dux). 2. Der Gefährte (comes). 3. Der Gegensatz. 4. Die Durchführung. 5. Die Modulationsordnung. 6. Die Engführung. 7. Die Vergröfserung, Verkleinerung und Umkehrung des Themas. 8. Der Orgelpunkt. 9. Der Schlufssatz. Es giebt Fugen im freien und im strengen Stile: 1. Die einfache Fuge, welcher nur ein Thema zu Grunde liegt. 2. Die Doppelfuge mit zwei selbständigen Themen, welche am Anfange gleichzeitig nacheinander erscheinen und durchgeführt werden. Diese beiden Themen

heifsen: Haupt- und Gegenthema oder Subjekt und Kontrasubjekt, und müssen im doppelten Kontrapunkte stehen. 3. Die Tripelfuge, welche drei Themen — ein Hauptthema und zwei Kontrasubjekte — hat, die im dreifachen Kontrapunkte stehen. 4. und 5. Quadrupel- und Quintupelfugen, welche vier und fünf Subjekte haben müssen. (Eine Phantasie- oder freie Fuge ist Mozarts Ouverture zur »Zauberflöte«. Eine Fuge im strengen Stile ist J. S. Bachs Edur-Fuge aus dessen »Wohltemperiertem Klavier«. Doppelfugen sind J. S. Bachs Gmoll-Fuge, G. Merkels Op. 34, 35 und 41. Tripelfugen sind J. S. Bachs Cismoll-Fuge [No. 4, 1. Teil, Wohltemperiertes Klavier], Fr. Lachners Fuge mit drei Subjekten [in J. G. Herzogs Präludienbuch] und ferner G. Merkels »Tripelfuge« für Orgel. Eine freie Quintupelfuge ist im Finale von Mozarts Cdur- oder Jupiter-Symphonie vorhanden. [Siehe deren Analyse in Lobes Kompositionslehre, Band III, S. 394 ff.])

Was ist eine Fughette?

Eine Fughette ist eine kleine Fuge mit einer oder doch nur wenigen Durchführungen; sie hat meist nur geringe Ausdehnung und ist im einfachen Kontrapunkte geschrieben. (Siehe R. Schumanns Op. 126: 7 Klavierstücke in Fughettenform und R. Schumanns Op. 32.)

Was ist ein Fugato?

Fugato ist ein kontrapunktisches Stück, welches einen fugenartigen Anlauf nimmt, aber nach und nach freier verläuft, dabei aber das einmal ergriffene Thema beliebig weiterführt. (Siehe das Fugato im Scherzo der Beethovenschen Cmoll-Symphonie, das Fugato im Trauermarsch der Eroika-Symphonie [Esdur] von L. van Beethoven. Letzter Satz der Klavier-Violoncellosonate Op. 102 von L. van Beethoven u. a. m.)

Was ist eine Choralfiguration?

Choralfiguration nennt man ein Tonstück, in welchem die kontrapunktierenden oder figuralen Stimmen in Gegensatz zu einer gehaltenen Melodie treten. Die gehaltene Melodie heifst, im Gegensatz zu den figurierenden Stimmen »Cantus firmus«. (Siehe Choralfigurationen in L. van Beethovens Streichquartetten Op. 74, 95 und 132, in Mendelssohns »Lobgesang«, ferner den choralartigen Gesang der beiden geharnischten Männer im letzten Akte von Mozarts »Zauberflöte«.)

Was versteht man unter einer Fuge zum Choral?

Unter einer Fuge zum Choral versteht man einen mehrstimmigen Tonsatz, dessen eine Stimme einen Choral bringt, während die anderen Stimmen eine Fuge bilden. (Siehe J. S. Bachs Fuge zum Choral »Allein Gott in der Höh' sei Ehr'« in Bachs Orgelkompositionen Vol. VI, No. 5, Leipzig, Edition Peters.)

Was ist unter einer Choralfuge zu verstehen?

Unter Choralfuge ist eine Fuge zu verstehen, in welcher die Verszeilen einer Choralmelodie abwechslungsweise als Themata benutzt sind. (Siehe die Choralfuge über den Cantus firmus »Aus tiefster Not schrei' ich zu

dir« von Joh. Seb. Bach, Orgelkompositionen, Vol. VI, No. 13. Leipzig, Edition Peters.)

Welches ist der Unterschied zwischen dem Chorale der protestantischen Kirche und dem Chorale der römisch-katholischen Kirche?

Der Choral der protestantischen Kirche ist das kirchliche Volkslied, welches so geformt ist, dafs es die Menge mitsingen kann. Der Cantus firmus liegt in der Oberstimme und die begleitenden Stimmen sind im einfachen Kontrapunkte dazu erfunden. Die Versabsätze sind durch Fermaten markiert.

Der Choral der römisch-katholischen Kirche hat als Cantus romanus eine andere Bedeutung und nichts mit dem Liedartigen des Chorales der protestantischen Kirche zu thun. Der römische Choral bedeutet die Liturgie der katholischen Kirche; ihm gehören an: der Cantus Gregorianus, der Hymnus, die Sequenz, die Falsi bordoni, die Tropen, die Psalmentöne und die Messe.

Was ist ein Melodrama?

Das Melodrama ist die Vereinigung vom gesprochenen (nicht gesungenen) Worte mit Musik. Wenn auch viele Ästhetiker diese Kunstgattung verwerfen wegen der Vereinigung zweier auf gänzlich verschiedenen Grundlagen ruhenden Faktoren, so ist dem Melodrama am rechten Platze die Wirkung nicht abzusprechen. (Siehe die Egmont-Musik von L. van Beethoven, die Melodramen von R. Schumann u. a. m.) Das Melodrama wurde von J. J. Rousseau (1712—1778) und Georg Benda (1722–1795) in die Musik eingeführt. Beide in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, ersterer in seinem »Pygmalion« und letzterer in seiner »Ariadne auf Naxos«.

Worin besteht das Wesen der Suite (Partita, Partie) gegenüber der Symphonie?

In der willkürlichen, lediglich nach dem Prinzip der Abwechslung geschehenen Anordnung mehrerer Sätze. (Siehe die Suiten von J. S. Bach, Fr. Lachner und J. Raff.) Das Wesen der Symphonie hingegen besteht in der Aneinanderreihung mehrerer Sätze, die einen inneren seelischen Zusammenhang offenbaren. Wenn in den anderen Künsten bestimmte Formen des geistigen und seelischen Lebens zum mehr oder minder bestimmten Ausdrucke gelangen, so offenbart gerade die Tonkunst in der Symphonie die allgemeinen Typen des seelischen Lebens, die allen unseren Handlungen zu Grunde liegen. Carriere bezeichnet als solche allgemeine Typen des seelischen Lebens, welche den Inhalt der grofsen symphonischen Werke bilden, z. B. folgende: »Kampf, Versöhnung und Frieden; Wunsch, Streben und Erfüllung; ungehemmter Fortgang, Förderung und dadurch Freude; Hemmung, Widerstand und dadurch Schmerz; Entsagung und dadurch Ruhe; Überwindung und dadurch Siegesjubel«.

Was ist eine symphonische Dichtung?

Eine symphonische Dichtung, auch Programm-Symphonie genannt, ist eine Tondichtung, welcher eine poetische Idee (ein Programm) zu Grunde

liegt. Diese poetische Idee ist auch das formbestimmende Element in der sogenannten Programm-Musik.

Was ist das Wesen der symphonischen Dichtung?

Das Wesen der symphonischen Dichtung, welche meist die überlieferte Kunstform der Sonate oder Symphonie verschmäht, ist vor allem ihr Inhalt als Deutung innerer Seelenvorgänge und Lebenssituationen, soweit letztere überhaupt durch Musik darstellbar sind. H. v. Bülow sagt über die Tondichtungen, denen eine poetische Idee zu Grunde liegt: »Die Form einer Tondichtung mufs nicht blofs als aus dem musikalischen Inhalt Erwachsenes erscheinen, sondern auch anderseits poetisch gerechtfertigt werden können als wirklicher, erschöpfender, überzeugender Ausdruck einer poetischen Idee«. (Siehe die Pastoral-Symphonie L. van Beethovens, sowie die Symphonien Raffs, die symphonischen Dichtungen Franz Lifzts, Saint-Saëns, R. Straufs', Hauseggers, Weingartners u. a. m.)

Was ist eine Symphonie-Kantate oder Symphonie-Ode?

Die Verbindung von Symphonie und Gesang (Chöre und Solostimmen). Siehe Beethovens neunte Symphonie, Mendelssohns »Lobgesang«, die Symphonie-Oden »Die Wüste«, »Moses«, »Kolumbus«, »Eden« von Félicien David, die Faust-Symphonie, Dante-Symphonie und »Prometheus« von Fr. Lifzt, sowie »Das Meer« von Nicodé.

Was ist eine Symphonie concertante oder konzertierende Symphonie?

Eine Symphonie, in welcher ein oder mehrere Instrumente obligat auftreten. Diese Tondichtung ist ein symphonisches Konzert, in welchem der Anteil, sowohl eines oder mehrerer konzertierender Instrumente, als auch des Orchesters gleichbedeutend ist; beide Teile (Solostimmen und Orchester) treten gewissermafsen integrierend auf. (Siehe die Konzerte von Mozart, Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Brahms u. a. m.)

Was ist unter einem Konzerte, Concertino, Konzertstück, einer Konzert-Phantasie oder einer Gesangsscene zu verstehen?

Eine Tondichtung, in welcher ein Instrument der Hauptsprecher ist. Die Absicht in diesen Musikstücken geht dahin, das betreffende Instrument nach seinem ganzen Ausdrucksvermögen zu zeigen. Eine absolute Form des Konzertes giebt es nicht. Was die Dauer anlangt, so sind kurze Konzerte den langen vorzuziehen, da die Empfänglichkeit des Zuhörers und das Interesse für ein Instrument, welches immer im Vordergrunde steht, leicht abstumpfen.

Ist es gleichgültig, in welcher Form sich eine musikalische Idee darstellt?

Nein; die Form ist das Gewand, in welches sich die Idee kleidet. Obwohl die Idee die Hauptsache ist, — das Eigentliche, um das es sich handelt — so ist doch die Form, in welcher sie sich darstellt, durchaus nicht gleichgültig. Beide Faktoren müssen sich gegenseitig ergänzen und einander durchdringen. Jede musikalische Idee soll diejenige Form bedingen, durch welche sie vollkommen in die Erscheinung tritt. Diejenige Form mufs demnach als die beste und naturgemäfseste bezeichnet

werden, welche sich nach keinen anderen Gesetzen ordnet, als nach denen des dichtenden Geistes. Das nächstliegende Gesetz, nach welchem uns eine musikalische Idee erscheinen mufs, ist: die Ordnung; darum ist auch für uns das Ideal die sich in reinster Gesetzmäfsigkeit zeigende Idee. Ein anderes Grundgesetz unseres ästhetischen Empfindens nächst der Ordnung ist: die Einheit in der Mannigfaltigkeit, d. i. das Zusammengruppieren der Teile zu einer grofsen Einheit. Gesellt sich nun zu dem Ordnungsgefühle beim schaffenden Tondichter noch das Freiheitsgefühl, so sind hiermit die drei wichtigsten Faktoren eines wahren musikalischen Kunstwerkes gegeben, wie wir dieselben zur Genüge an Beethovenschen Werken beobachten können, in denen sie sich in seltener Weise durchdringen. Die hier gemeinte Freiheit ist aber nicht mit Zügellosigkeit und Schrankenlosigkeit zu verwechseln, sondern als Selbstbestimmung aufzufassen, welche kein anderer für uns vollziehen kann; trotzdem aber behaupten die drei Faktoren aller ästhetischen Wirkung ihr Recht: Abwechselung, Steigerung und übersichtliche Gliederung.



Schlufsbetrachtung: Über Musik und Musikentwicklung.

Gleichwie in der Natur die Formen wechseln, gleichwie sich das menschliche Leben als wechselvolles gestaltet, so ist auch das seelische Abbild des Lebens — die Kunst, immerwährendem Wechsel unterworfen. In welcher Weise sich Entwicklungen vollziehen, ihren Höhepunkt erreicht haben, um wieder einer neuen Entwicklung Platz zu machen, das zeigt uns die Kunstgeschichte. So lehrt uns auch die Musikgeschichte die Wandlungen in den Gefühlen und Stimmungen der Menschen, sowie die Ausdrucksformen derselben kennen.

In Bezug auf die Entwicklung der Musik bei allen Völkern, die sich mit ihr befafsten, gewahren wir, dafs die Tonkunst in unlösbarem Zusammenhange mit der geistigen Gesamtanschauung gelegen ist. Für das Kunstwerk ist stets als Kriterium das geistige und soziale Leben seiner Zeit in Anschlag zu bringen, sowie die Eigenart des schaffenden Volkes oder Individuums. Leben und Kunst hängen innig zusammen. Selbstverständlich sind die Ausdrucksformen verschieden, je nachdem es die treibenden Ursachen und Ideale einer Zeit sind; darum sehen wir auch in den verschiedenen Phasen der Musikentwicklung verschiedene Prinzipien vorherrschen. So ist das Ideal der höchsten Blüte der Kirchenmusik vertreten in den beiden grofsen Meistern Palestrina und Bach = Erhabenheit bei gröfster Natürlichkeit, in der Epoche Haydn-Mozart = höchste Schönheit bei gröfster Natürlichkeit, in der Epoche letzter Beethoven, Berlioz, Lifzt, Wagner = Charakteristik bei gröfster Natürlichkeit. Stets sehen

wir, wo die Natürlichkeit bei den Epigonen dieser grofsen Meister fehlt, den Barockstil entstehen.

(Bekanntlich entwickelten sich auf dem Boden der römisch-katholischen Kirche vom 4. bis zum 16. Jahrhundert die einzelnen Hauptfaktoren der Musik, sowie der melodisch-harmonische Chorstil: Durch Ambrosius [4. Jahrhundert] wird der Grund zu einer Melodik auf Grundlage der Diatonik gelegt, welche Gregor [6. Jahrhundert] vollendet. Im 10. Jahrhundert werden in absichtsvoller Weise die Grundpfeiler der Harmonie durch Hucbald geschaffen. Im 13. Jahrhundert tritt durch Franko von Köln der Rhythmus [Mensuralnoten] in seine Rechte. Im 12. bis 14. Jahrhundert werden durch französische Musikgelehrte die Anfänge des Kontrapunktes gebildet, der im 15. bis 17. Jahrhundert seine weitere Ausbildung durch die Niederländer erhält, bis derselbe im Palestrinastile auf dem Boden von Italien in der kirchlichen Vokalmusik seine höchste Blüte erreicht.)

Als Charakteristikum der Musik, wie sie in den ersten fünfzehn Jahrhunderten christlicher Zeitrechnung im gregorianischen Choral und im Palestrinastile auftritt, haben wir die Diatonik anzusehen, während im Gegensatze zur Musik des Mittelalters als charakteristisch für die moderne Musik zu gelten hat: 1. Die Anwendung von Chromatik und Enharmonik neben der Diatonik, der freie Kontrapunkt, sowie der differenzierteste und charakteristischste Gebrauch der Musikinstrumente, deren Technik bereits im 19. Jahrhundert eine hohe Expansion erlangte. Schon steht die Psychologie des modernen Orchesters derjenigen vor hundert Jahren diametral gegenüber. Auch möchte ich behaupten, dafs die Technik des Hörens sogar heute eine andere gegen früher geworden ist, ebenso wie Volks- und Individualitätsbewufstsein und deren Ausdruck in der Tonkunst sich verändert haben. Wer die Entwicklung der Tonkunst an der Hand der Menschheitsgeschichte in ihren einzelnen Epochen mit Aufmerksamkeit verfolgt, wird ein allgemeines Gesetz wahrnehmen: Jede einzelne Kunstperiode macht allmählige Wandlungen durch. Wir sehen die künstlerischen Erzeugnisse nach und nach zu einer gewissen Höhe heranreifen, sich eine Zeit lang auf dieser Höhe erhalten und sich sodann wieder abwärts bewegen; letzteres geschieht, wenn eine Notwendigkeit erneuter Produktion nicht vorlag, die Fertigkeit in der Mache jedoch erworben wurde, d. h. die Ausübung, Form, sowie der Gebrauch der äufserlichen technischen Mittel mechanisch erlernt und nachgeahmt werden konnte. Die Form, die technischen Mittel als solche interessieren nicht, sondern nur der Inhalt (das Wesen, die Idee). Beim Mangel an ursprünglichem Genie fehlt gewöhnlich auch ein ursprünglicher Inhalt. Ferner ist es ein Gesetz in der Musikentwicklung, dafs sich alle bedeutenden Erscheinungen erst ihren festen Stand erkämpfen mufsten. Solche Erscheinungen entstehen aus einem tiefinneren Bedürfnisse; ist dieses geschwunden, so sterben auch die Erscheinungen, welche durch dasselbe hervorgerufen wurden, ab und neue, dem veränderten Drange der Zeit entsprechende Erscheinungen treten an die Stelle der ersteren. Dies geht selten ohne Kampf ab. In unlösbarem Zusammenhange mit der geistigen Gesamtanschauung eines Volkes, sowie der Lebens- und Weltanschauungen eines Einzelnen ist der Prozefs der Entwicklung des musikalischen Wesens gelegen. Ja, sogar nach Mafsgabe der Örtlichkeit

läfst sich die Musikentwicklung in Betracht ziehen. Anfangs erblicken wir die Musik im Schofse der Kirche, denn vom Beginn der christlichen Zeitrechnung an bis zum 16. Jahrhundert ist die Kunstmusik ausschliefslich Eigentum der Kirche und der Klöster; dann tritt sie hinaus in das profane Leben; aus den Hallen der Kirchen und Klöster springt sie direkt aufs Theater über. Vom Theater, in welchem sich die Oper, und an der Hand dieser die Virtuosität auf einzelnen Instrumenten entwickeln, zieht sich die Musik ins Zimmer (camera) zurück und es entsteht die Kammermusik. Vom Zimmer tritt die Tonkunst in den Konzertsaal ein und, durch das aufstrebende moderne Volksbewufstsein beeinflufst, in die öffentlichen grofsen Lokale, sowie in die Gärten. Nach Mafsgabe der menschlichen Gesellschaftsklassen war die Musik anfangs das Vorrecht der Kirchenfürsten und der Kirchengelehrten (Kirchenmusik), sodann das der Fürsten und des Adels (Opern- und Kammermusik), bis sie endlich Gemeingut des gesamten Volkes wurde. (Chor- und Sololied, Instrumentalmusik, Oper und Oratorium.) Auch die Ausdrucksmittel, deren sich die Tondichter im Verlaufe der Musikentwicklung bedienten, sind typisch für die verschiedenen Stilepochen. In der Zeit nach Christi Geburt, von Ambrosius bis Palestrina, war die Kunstmusik rein vokaler Natur; es herrschte der Gesang und bestimmte den Stil der gesamten Musik dieser Zeit, In der durch Bach und Händel bestimmten Epoche ist der Stil der Orgel der überall erkennbare. Glucks, Haydns, Mozarts und des jungen Beethovens Stil ist durch die Geige bedingt; das Streichquartett ist das Fundament ihres Orchesters. Im Gesange ist in dieser Periode die Instrumentalmelodie vorherrschend, ganz besonders in der italienischen Oper. Klavier und Orchester sind noch in der Entfaltung begriffen. Das Klavier ist das Instrument der modernen Tondichter des 19. Jahrhunderts (Beethoven, Weber, Schumann, Chopin, Lifzt). Die Kombination sämtlicher Ausdrucksmittel des Orchesters und der Singstimmen bedingt den Stil von Berlioz, Lifzt und Wagner, sowie Richard Straufs. Im Gesange herrscht der deklamatorische Stil vor; das Orchester wird in seiner gröfstmöglichsten Entfaltung verwendet und zwar jedes Instrument nach Seite seines ihm eigenen Charakters.

Italien ist als das Mutterland der Musik zu betrachten, weil in ihm die Keime aller musikalischen Formen entwickelt wurden. Italien gab die Hegemonie an Deutschland ab, das wiederum andere Länder musikalisch befruchtete, wie z. B. die slavischen, magyarischen und skandinavischen. In Händels und Mozarts Musik haben wir sowohl italienische als auch deutsche Einflüsse zu beobachten, wie Meyerbeer neben deutschen, italienischen und französischen Einflufs auf sich wirken liefs. Interessant ist, wie die drei Faktoren, welche das Wesen der Tonkunst ausmachen (Melodie, Rhythmus und Harmonie), in der Musik Italiens, Frankreichs und Deutschlands prävalierend zu Tage treten: In Italiens Musik wiegt die Melodie vor, in der Musik Frankreichs der Rhythmus und in derjenigen Deutschlands die Harmonie, überhaupt der polyphone Stil. Überschauen wir nun die Ausgangspunkte und Höhepunkte, in welchen sich die Werdeprozesse der deutschen, italienischen uud französischen Musikentwicklung darstellen, so erhalten wir folgende Übersicht:

Übersicht I.

Palestrina (Rom). **G. Gabrieli** (Venedig).
Höhepunkt der Epoche des niederländischen Kontrapunktes.

Italiener.

Allegri. (Kirchenmusik.) Carissimi. (Kammerstil.) Monteverde. (Oper.)

A. Scarlatti.

Piccini. Jomelli. Lotti. Marcello.

Rossini. Bellini. Donizetti.

Verdi.

Franzosen.

Lully. (Oper.)

Rameau.

Gluck. Gréty.

Cherubini. Spontini. Boieldieu. Auber.

Meyerbeer. Gounod. Adam. Flotow.

Deutsche.

Heinrich Schütz (Schüler des G. Gabrieli). (Oratorium.)

Bach. Händel.

Mozart. Haydn. **Beethoven.**

Gluck. Fr. Schubert.

Weber. Spohr. Marschner. R. Schumann.

Mendelssohn. Kiel. Berlioz. Lifzt.

Brahms. Wagner.

R. Straufs.

Übersicht II.

1. Das deutsche religiöse Musikdrama.
   Mysterienbühne des Mittelalters.
   Passionen Bachs.
   Parsifal Wagners.
2. Die deutsche Instrumentalmusik.
   J. S. Bach, Ph. E. Bach, J. Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Berlioz, R. Wagner, Lifzt, R. Straufs. (Suite, Sonate, Symphonie, symphonische Dichtung.) Bruckner, Mahler.
3. Das Oratorium.
   Händel, Haydn, Mendelssohn-Bartholdy.
4. Das deutsche Lied.
   Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn-Bartholdy, R. Schumann, R. Franz, Fr. Lifzt, R. Wagner, A. Rubinstein, Brahms, P. Cornelius, A. Ritter, R. Straufs, H. Wolf.
5. Die deutsche Oper und das deutsch-nationale Musikdrama.
   Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Spohr, Marschner, Wagner.

Zwei Stilprinzipien haben sich im Verlaufe des 18. und 19. Jahrhunderts in der Tonkunst herausgebildet: das eine vorwiegend auf Grundlage thematischer und konventioneller formaler Entwicklung, d. h. diese Musik kleidet sich in konventionelle Formen und hat keinen bestimmbaren Stimmungsinhalt; das andere Stilprinzip beruht vorwiegend auf rein psychologischer Grundlage, d. h. diese Musik hat den ausschliefslichen Zweck, Stimmungs- und Situationsausdruck zu sein; ihre Form erhält sie auf Grundlage einer poetischen Idee, und findet ihre Rechtfertigung sowie Erläuterung durch ein Programm. Mit Ausnahme des Oratoriums, welches nicht aus gewissen Grenzen der Konvenienz und Tradition herauskam, erleiden der symphonische Stil, die Oper, der Klaviersatz und das Lied eine Erweiterung und formalen Ausbau durch das neue Stilprinzip. Dieses suchte am Ende des 19. Jahrhunderts neue Anregungspunkte im Naturalismus und Symbolismus, welche eine bedeutende Erweiterung der Technik im Orchester herbeiführten, wie uns dies der jüngste grofse Tondichter R. Straufs zeigt. Derselbe bringt in seinen Werken derartig neue Überraschungen, indem er die Instrumente des Orchesters zu merkwürdigen Wirkungen zwingt. R. Straufs bildet mit seinen Orchesterwerken den zeitlich letzten Wellenschlag einer erweiterten Orchestertechnik. Der erste geschah bekanntlich über die Werke der Alt-Klassiker hinaus bei den Romantikern; Weber ist hierfür zunächst als Beispiel anzuführen, von ihm lernte Mendelssohn u. s. w. Ein ganz besonderes Kennzeichen moderner Musik ist das Hervortreten des Individualismus, des Persönlichen, des Intrasubjektiven gegenüber dem Objektiven. Ein charakteristischer Unterschied zwischen dem Kunstprinzip der Alt-Klassiker und dem, welches sich bei den sogenannten Romantikern, sowie bei Berlioz, Lifzt und Wagner entwickelte, ist: die ersteren richteten ihre Hauptaufmerksamkeit, was die Gestaltung ihrer Kunstwerke betraf, auf stetigen Flufs der Entwicklung des thematischen Aufbaues im Zwange konventioneller Formen, — ihre

Epigonen mehr oder weniger mit einem erworbenen Kunstverstande; überhaupt ist die künstlerische Auffassung mehr eine objektive. Bei den Neueren und Neuesten liegt das Kunstprinzip vorwiegend in der Inspiration, in der Eingebung (Intuition), und die künstlerische Auffassung ist mehr oder weniger eine subjektive, bei Befreiung der Tonkunst vom formalen Zwange. Die Ideale oder das Wesen einer Zeit oder eines Einzelnen gelangen in der Kunst zum Ausdrucke, die Gefühlswelt ganz besonders in der Musik. Wie nun der Mensch einem ständigen Wechsel unterworfen ist, zeigt uns seine Geschichte zur Genüge und wir müssen annehmen, dafs sich das Gesetz ewigen Wandels und Wechsels auch an der Musik vollzieht.

Im Leben wie in der Kunst hat alles Anspruch auf gleichberechtigte Beurteilung und Wertschätzung, weil es aus bestimmten Bedingungen herausgewachsen ist. Vor allem hat in der Kunst alles Berechtigung, was einer starken Individualität entsprossen ist; merkwürdig ist es, dafs dasselbe Interesse erweckt ohne das Zuthun anderer. Wir verlangen heute von einem Tondichter, dafs alles, was er sagt, selbst erlebt, erlitten und erstritten sein mufs; in diesem Sinne ist der Ausdruck des modernen Tondichters, wie dies schon Beethoven zeigt, pathetisch. Falsches Pathos aber ist widerlich, weil es nichts selbst Erlittenes, nichts selbst in eigener Seelentiefe Durchfühltes ist. Wo das Pathos der psychischen Betonung fehlt, ist die Musik tot. So ist es »Mode« geworden und gehört bei Komponisten zum »guten Ton«, eine oder mehrere Opern komponiert zu haben. Aber die meisten Opernkomponisten heutigen Tages bringen totgeborene oder kurzlebige Produkte zur Welt, weil sie lediglich beim Technischen stehen bleiben. Die technische Behandlung eines oft durchaus gleichgültigen Stoffes bleibt ihnen meistens Hauptsache, und das interessiert im allgemeinen wenig, — mit einem Worte: sie haben nichts Bedeutendes zu sagen, denn der stoffliche Inhalt solcher Opern ist oft so armselig und in fünf Minuten erzählt, wozu der Komponist drei bis vier Stunden bedarf. Wozu diese Umständlichkeit? Ein Zeichen jeder echten Kunst ist es, dafs sie dasjenige darstellt oder mitteilt, was auf keine andere Art gesagt werden kann, vorausgesetzt, dafs innerhalb ihrer eigenen Grenzen das richtige Mittel, d. i. die rechte Form für den Ausdruck, für das Mitzuteilende gefunden wird. Wenn z. B. das, was man in Versen gesagt, auch ebensogut oder besser in Prosa gesagt werden kann, dann war die Anwendung der gebundenen Redeform überflüssig, ebenso ist es verkehrt wenn das, was ein Komponist in Tönen gesagt, besser durch die Malerei ausgedrückt werden kann u. s. w. Auch der bis an die Grenzen getriebene Realismus und Naturalismus, das Sinnen auf verblüffende Effekte in der Instrumentation als Äufserungen willkürlicher Neuerungssucht, nach Virtuosenart raffiniert ersonnene Effekte ohne ernsten und wichtigen Lebensinhalt, sind in der Musik verwerfliche Dinge. Allerdings weist die moderne Musik einen Klangfarbenreichtum auf, wie ihn die früheren Musikrichtungen nicht besafsen, z. B. die Bachsche, welche der Farbe gar nicht bedarf; ein Gewand, bestehend aus bestrickend sinnlichen Klangwirkungen, wäre hier geradezu etwas komisches. Gefühle und Gedanken bestimmen unsere Handlungen; Gedanken und Gefühle erhalten ihr eigentümliches Gepräge durch

unsere Stellung im wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Leben. Darum ist die Psyche auch überall eine andere, wie dies der musikalische Ausdruck der verschiedenen Zeiten zeigt. Wir können Erscheinungen im geistigen Leben beobachten, welche denen im materiellen Leben vollständig gleichen, z. B. die natürliche Einfachheit in der Musik bei den Altklassikern entsprach einer ruhigeren, anspruchslosen Lebensweise. Natürliche Einfachheit auf dem Boden der Diatonik kennzeichnet ihre Werke. Überreiztheit, nervöse Ausdrucksweise durch alle möglichen Reizmittel auf dem Boden der Chromatik, dabei vorwiegend sensualistisch und subjektiv, bilden meist den Charakter der modernen Musik, welche ihrem Wesen nach der heutigen hastigen, unruhigen und komplizierten Lebensweise entspricht. Merkwürdig ist es in unserer Zeit, dafs Musikwerke von zarter Schönheit, Werke, die aus einer zarten und feinbesaiteten Künstlerseele entspringen, kaum noch auffallen. Gefühlsroheit und Gemütsroheit sind in den breiten Schichten des Volkes heute leider vielfach an der Tagesordnung und finden ihren Ausdruck in polternder Roheit auf dem Theater, in krassen Farben, rauschender Militärmusik u. a. m. Wohin ist die ruhige Heiterkeit eines Haydn, wohin die natürliche Schönheit eines Mozart? Wohin ist jene beglückende Gesundheit an Leib und Seele geschwunden, an deren Stelle der Gefühlsausdruck von Menschen mit zerrütteten Nerven, zerrüttetem Geiste und zerrütteten Lebensgrundsätzen getreten ist? Unsere heutigen Kulturverhältnisse, ebenso die Welt- und Lebensanschauungen der Menschen sind bestimmend auf die Art der Kunst. Treten auf jenen Gebieten Verschiebungen ein, so geschieht dies auch in der Kunst. Wie im Leben, so giebt es auch in der Kunst eine Mode. Auch die Kunst hat, gleich wie alles andere auf der Erde, gleichwie die Erde selbst ihre Lebensalter; wie alles dem Gesetze des Kreislaufes aller Dinge unterliegt, so auch die Kunst. Gleichwie die Formen der Gesellschaftsordnung wechseln und zusammenbrechen, so geschieht es auch mit veralteten Kunstformen und Kunstanschauungen. Auch in der Kunst giebt es ein Alter und eine Jugend; aber die Jugend ist es, und zwar die geistige Jugend, welche den Entwicklungsgang, wo derselbe auch stattfindet, ob in Wissenschaft oder Kunst, fortsetzt oder hemmt, je nachdem. Die Jugend, die hier gemeint ist, knüpft sich aber nicht an den Körper, denn dieser dauert nur wenige Jahre. Nun, die geistige Jugend ist es, die uns wahre Kunst gewährt. Auf allen Gebieten des Lebens erblicken wir Bewegungsparteien, deren Losungswort »Vorwärts« heifst. Bewegung ist der Pulsschlag des Lebens und Schaffensfreude das Prinzip einer jeden Vorwärtsbewegung. Jede neue Produktion ist meistens ein Feind der alten, denn es ist eine Eigentümlichkeit der Jugend, dafs sie in Einseitigkeit den Extremen zugethan ist und mit Ungeduld und Ungestüm auftritt, welche die Dinge in der Welt fördern. Es ist besonders im Verlaufe der Entwicklung der Tonkunst wahrzunehmen, dafs neu erlangte Fähigkeiten im Ausdrucksvermögen anfangs verspottet wurden; Meistens traf dieser Spott das Originalgenie. — Original ist das Ursprüngliche, das Zuerst- oder Selbstgebildete im Gegensatze zum Nachgebildeten und Nachgeahmten. Unter Originalität versteht man das selbsteigene Sein, die eigene Art der Ausbildung, nach der ein Mensch als ein vom gewöhnlichen abweichendes Wesen auftritt. Diese Eigentümlichkeit

mufs jedoch Charakterzug, nicht ein Ergebnis äufserer Verhältnisse und auch nicht nur vorübergehend sein. Zur Originalität ist nicht erforderlich, dafs sie die Billigung der Vernunft im Urteile anderer für sich hat, aber doch ist Bedingung, dafs dieselbe subjektiv in Anspruch genommen wird. Als selbstverständlich ist wohl anzunehmen, dafs Genie und Originalität erst dann im Leben Wert haben, wenn sie auf ein würdiges Kunst- oder Lebensziel gerichtet sind. Das Geschaffene eines Originalgenies steht unter den Schöpfungen anderer einzig da; für seine Werke pafst kein kritischer Mafsstab. Nach dem vorhandenen kritischen Mafsstabe mufs es verurteilt werden. Durch die allmählige Anerkennung des Originalen, das zuerst als eine Ablenkung im Vernunftleben angesehen wurde, entsteht später sogar ein Mafsstab für andere neue Schöpfungen und die Welt begreift dann gewöhnlich nicht, wie diese Sache früher je hat auf Widerspruch stofsen können. Wie jeder Mensch, so ist auch das Genie von seiner Umwelt abhängig; wie jeder Einzelne, so wurzelt auch das Genie mit seinem Denken und Fühlen in der es umgebenden Welt der Erscheinungen, sowie in den Beziehungen zu den Vergangenen und Gegenwärtigen seinesgleichen. Es ist jedoch ein Vorrecht des Genies, dafs es weit über den Gesichtskreis seiner Zeit kräftig ergriffen wird und sie in der ihm eigentümlichen Weise erfafst. Das Genie eilt seiner Zeit voraus; die Menschen seiner Zeit können es nicht verstehen, müssen ihm aber schliefslich doch folgen. Das Genie ahnt unbewufst eine andere Zeit als die, in der es bereits weilt; es gleicht hierin dem Zugvogel, der einen neuen Frühling entgegenfliegt zu einer Zeit, wo der Wald noch voller Laub hängt und es jedem anderen unbegreiflich erscheinen will, dafs die Jahreszeit wechseln soll und mufs. Das Genie geht seine eigenen Wege, und diese liegen aufserhalb des Bereiches des Gewöhnlichen und Althergebrachten; es hat seine eigene Selbstsprache, seine ihm eingeborene Art, sich auszudrücken. Stand nicht auch die Weisheit der Propheten stets im Gegensatze zur Weisheit, wie solche in jeweiliger Zeit interpretiert wurde?! — Das Wesen des Genies ist mit Elementargewalt ausgestattet und erfüllt, die sich durch Not, Leid und Dunkel hindurcharbeitet und wie ein Bergstrom alles mit sich fortreifst.

Das Genie schafft durchaus in Naivetät.

Gerade durch die feurige Opposition, durch den Eifer, Veraltetes zu zerstören, jedoch Neues wieder aufzubauen und an die Stelle des Alten zu setzen, durch parteiische Unduldsamkeit und entschiedenes, rücksichtsloses Auftreten giebt das Genie dem Triebrad der Weiterentwicklung wiederum einen erneuten raschen Umschwung. Der Neuerer kennt keine Bedenken, er überlegt nicht lange, das Alte bildet ihm einen Hemmschuh in seinem Vorwärtsschreiten.

Wie selten ist es nun der Fall, dafs sich in einer Person der Ernst eines durch das Alter gereiften Menschen und die begeisterte Schwärmerei für neues Leben, das sich aus dem Alten entwickelt, vereinigt!? Beide Eigenschaften müssen aber notwendig vereint wirken, wenn es sich um das Gedeihen des Ganzen handeln soll. Wohl mischen sich in das Vorwärtsstreben gerne Halbheit, Schwindelei und Leute voll von Ärger über die eigene Kleinheit jenen Gröfsen gegenüber, welche neue Bahnen

zu eröffnen berufen sind. Sie sind oft auch ungerecht gegen die Alten, reden wegwerfend von ihnen, als sei ihr Leben und Schaffen nichts gewesen, ohne zu bedenken, dafs sie ohne dieselben gar nicht zu Worte gekommen wären. Mit Schönreden, keckem Absprechen kommt man aber ebensowenig durch, als mit genial sein sollendem Hinwerfen von leichtfertigen Schöpfungen, die sich in selbstgefälligem Übermut und äufserlichem Flitter brüsten. Hascherei nach Originalität wirkt barock und gilt oft für genial, während es weit entfernt ist, von wahrhaft ingeniösem. Dem Genie verzeiht man vieles, sogar seine Irrtümer, nicht alles ist aber Genie, was das Aushängeschild des Aufsergewöhnlichen trägt. Papageiengeplapper ist noch keine Sprache, die uns rührt, sondern die uns meistens zum Lachen zwingt. Mir liegt beim Hören der vielen Violin- und Klavierspieler, die sich so ziemlich alle gleichen, die Frage auf den Lippen: »Bei wem hat der Papagei sprechen gelernt?« Es ist dies der Fluch der bösen That, die in der Meinung besteht, Kunst könne »gelernt« werden. Daher kommt es, dafs einer, wenn er auch von Haus aus nichts zu sagen hatte, doch etwas sagen kann. Das Gesagte ist nun auch darnach: es verhält sich wie altes abgestandenes, womöglich so und so oft abgekochtes Wasser zu frischem Quellwasser. Ekelhaftes Bestreben, durch äufseren Prunk innere Hohlheit zu verdecken, unnütze Tongefechte, lauter Schulregelei, kurz — Täuschung, wie das Plappern der Papageien! Rémy de Gourmont bezeichnet in seinem Essay »Philosophie de Cliché« (»Mercure«, Januar 1899) das Epigonenhafte mit dem Ausdrucke »Cliché«. Das Cliché ist für ihn die fertige Phrase, die bis zum Überdrusse verwendet und abgebraucht wird, sich bei der entsprechenden Gelegenheit gleichsam mechanisch im Gehirne des Schaffenden (ich möchte noch hinzufügen: sowie der meisten ausübenden Virtuosen) auslösen. Dies unbewufste Nachahmen bringt einen farblosen Stil hervor und ruft eine Epigonenkunst wach. Es werden zwei Sorten von Clichés unterschieden: solche, die von vornherein blofse Abstraktionen ohne sinnliche Kraft waren und solche, die durch den häufigen Gebrauch abgenützt und farblos wurden, so dafs schliefslich der oft gehörte Klang beim Hören keinerlei Vorstellung mehr wachruft. Solchen unpersönlichen Stil führt Gourmont darauf zurück, indem nur das Gedächtnis des Schülers geübt wird, anstatt denselben zum Beobachten, Aufnehmen und Verarbeiten des Erschauten anzuhalten.

Was kann die Geschichte der Musikentwicklung den Musikstudierenden für die Praxis nützen? Welche Ausbeute an Lehren ergiebt sich aus dem Studium dieser Wissenschaft? Welch praktische Weisheit läfst sich aus der Musikgeschichte gewinnen? Das waren die Fragen, die ich mir als Lehrer der Musikgeschichte an der königlichen Musikschule in Würzburg jedesmal aufs neue vorlegte, wenn ich in die Musikgeschichtsstunde ging. — Wie sich der sogenannte rote Faden oder die Kurven durch die Höhenzüge, Abstufungen und Niederungen des Gebietes der Musikentwicklung windet, versteht man erst, wenn man die Symptome von Strömungen und Bewegungen aufsucht. Das Studium der Epochen der Musikgeschichte ergiebt, dafs die Musik von einfachen zu komplizierten Formen vorgeschritten ist. Übergänge von einer Epoche in die andere sind häufig nachweisbar. Formen treten auf, erst spärlich, dann mehr und mehr und erreichen einen

Höhepunkt, der noch zu überbieten versucht wird, bis sie endlich bis zum Erlöschen verschwinden. Selten reichen die alten überlieferten Formen für den jeweilig neuen Inhalt. Die Musikentwicklung lehrt uns deutlich, wie Musikarten entstehen und vergehen, sie zeigt uns aber zugleich, dafs die Art und Weise der Musik veränderlich ist, dagegen die Musik selbst fortdauert. Gleichwie im Laufe der Zeit neue Denkgebilde entstehen, so nimmt auch die Kunst eine andere Formsprache an. Alle Kunst steht unter dem Einflusse der Zeitströmungen des Geistes- und Gefühlsleben. Früher war z. B. mehr der Sinn für Kammermusik vorhanden, heute sehen wir die Neigung für Massenwirkungen in den Vordergrund treten. Gab es doch auch eine Zeit (es war am Ende des 18. und am Anfang des 19. Jahrhunderts), in welcher ausschliefslich Bravourleistungen einzelner Sänger und Instrumentalisten beliebt waren. Wir müssen uns daran gewöhnen, die Musik nicht isoliert, sonden im Zusammenhange mit ihrer ganzen Umgebung, d. h. mit allen anderen Kulturfaktoren zu betrachten. Land, Klima, Religion, Mythus, Verfassung, Denk- und Lebensart sind auch bei der Musik, gleichwie bei den anderen Künsten in Betracht zu ziehen. Bedenken wir z. B. nur das Altertum und das Christentum in ihrem Verhältnisse zur Musik, so müssen wir erkennen, dafs das Christentum durch seine Verinnerlichung, welche es im Menschen herbeiführte, ein besserer Nährboden für Musik war, als das Altertum. Dafs Wagner zum deutsch-nationalen Musikdrama gelangte, hängt mit der Vertiefung zusammen, welche die Musik beim Deutschen erleidet. Während die Musik beim Franzosen mehr oder weniger nur ein Bindemittel der Gesellschaft ist, ist sie beim Deutschen eine ethische Macht. Übertrug nicht die Rokokozeit ihre Ausdrucksformen (Schnörkel, allerlei Zierat u. s. w.) auch auf die Musik, wie wir dies in den Melismen der Werke Händels, Haydns, Mozarts und des jungen Beethovens bemerken können? Auch das Gemütsleben der Menschen hat aufstrebende und absterbende Mächte. Die Romantik ist zu Ende gegangen und eine neue Zeit heraufgedämmert, welche von allem den Schleier zu lüften sucht, damit die nackte Wahrheit an den Tag komme. Nun ist aber aus der Musik nicht die Erkenntnis ewiger Wahrheiten zu holen, ebensowenig sie mit den Bedürfnissen des täglichen Lebens zu thun hat. Jedoch das Hervortreten des Verstandesmäfsigen unserer Zeit hat sich heutzutage bedeutsamerweise in der Musik breit gemacht. Daher sind in unserer Zeit die Konzertsäle mit kritisch und analytisch beanlagten Menschen angefüllt. Formanalyse, polyphone Gestaltung und andere Äufserlichkeiten bilden die Kriterien dieser Leute, welche die Musik mit etwas verwechseln, von dem sie so unterschieden ist, wie der duftige Wassernebel vom starren Eise. Aber der Mensch von heute will nicht mehr getäuscht sein, nicht mehr im Wahne leben, er hat das Bestreben, allem auf den Grund zu kommen. Positives, Absolutes, kurz, der nackte Thatbestand ist von Interesse. Aus diesem Grunde hat sich der Verismus des modernen Schauspieles auf die Oper übertragen. Auch hat unsere Zeit wenig Geduld mehr, sich des Breiteren zu ergehen. Wir sehen dies sowohl in der Litteratur als auch in der Musik. Früher schrieb man vierbändige Romane, heute genügt ein Band; früher schrieb man langatmige, viersätzige Symphonien, heute symphonische Dichtungen. Allzu lange Gebilde sind heute in der Tonkunst im allgemeinen

nicht mehr zeitgemäfs, da alles, was gesagt werden soll, in möglichster Kürze gesagt werden mufs. Moderne Kunst ist auf Wahrheit des Ausdruckes gerichtet. In der Musik ist das diesbezügliche Werk die Programmsymphonie oder die symphonische Dichtung, in welcher die Kraft des Gefühlsausdruckes unmittelbar mit dem bewufsten Geistesleben verbunden ist. Kunst und Künstler sind nicht aus den Wolken gefallen, sondern wurzeln im Leben. Das Kunstwerk ist daher vom Leben und von der Persönlichkeit des Einzelnen sowie vom allgemeinen Zeitbewufstsein gar nicht zu trennen. In keiner der Künste kann sich das Individuum so ungestört und auch so ungestraft ausleben, als gerade in der Musik, denn Künstler und Kunstwerk sind das notwendige Produkt einer natürlichen und freien Entwicklung, da giebt es liebenswürdige, leidenschaftlich phantastische Naturen und unliebenswürdige Menschen, begabt mit einer höllischen Phantasie, ferner Menschen von allgemein-religiösem und kirchlich-religiösem Sinne; da giebt es leidenschaftliche Naturen und lethargische, alle schaffen, bilden, malen und dichten. Gewahren wir nicht unter den heutigen Tondichtern die verschiedenartigsten Menschen? Daseinsfrohe, grüblerische, pessimistische und klassicistisch-akademische treten uns entgegen. Es sind dies jene Naturen, in deren Musik mehr das Verstandesmäfsige und die Gefühlswärme als die künstlerische Phantasie vorherrscht. Wie in der Wortdichtung, so giebt es auch in der Tondichtkunst eine objektive Lyrik, welche uns Gefühle schildert, die der betreffende Autor selbst gar nicht erlebt hat. In der Musik wirkt dieses Kleingefühlswesen, dieser Mangel an Ursprünglichkeit und Blutwärme, langweilig. — Die Tonkunst gleicht einem grofsen Strome; wie dieser durch die verschiedensten Länder fliefst, unbekümmert um Sprache und Nationalität oder gar politische Einteilungen, so auch die Musik. Sie steht über allem, was sonst die Menschen trennt, und hat darum auch die Eigenschaft, Menschen und Völker zu verbinden, gleich dem Strome. Nur von einer Reichsoberaufsicht, wie sie etwa für den Flufs in einer Reichswasserbaubehörde am Platze wäre, will sie nicht nur nichts wissen, sondern sie kann sie auch nicht dulden, weil dieselben ihrem Wesen schaden würde. Der Tonkunst wird durch alle derartigen Regulierungsarbeiten der Lebensnerv durchschnitten. Akademie und Beamtung sind Feinde künstlerischen Lebens; alle Prinzipienreiterei, starre Reglements und bureaukratische Schemata sind als kunstfeindliche Elemente, als Mörder jeglicher Kunstblüte anzusehen. Es kann nicht alles beim Alten bleiben, denn der Kreis der Anschauungen und Empfindungen der Menschen verändert sich. Unsere Zeit hat auf den Gebieten des gesamten Lebens neue Ideen, die tief einschneidend sind, hervorgebracht. Viel Neues, in abgeschlossener Selbständigkeit dastehend, haben unsere Tage geschaffen. Neben dem Neuen, Wertvollen aber wuchert die Gehaltlosigkeit des äufseren Effektes und Spektakels wie immer weiter. Jede Epoche, in der etwas blüht, ist ein Frühling; preisen wir ihn, ohne dafs wir undankbar gegen den voraufgegangenen sind.

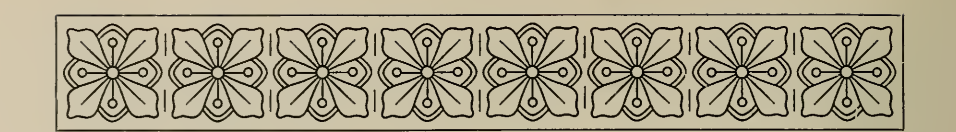


Bibliographie

zu

Band VI: Die Musikentwicklung aufserhalb Deutschlands und Italiens.





(Alle in nachstehendem Verzeichnis aufgeführten Schriften sind zu beziehen durch die Verlagsbuchhandlung Max Schmitz in Leipzig-R.)

Frankreich.

Robert, G., La musique à Paris 1894—95 suivies d'un index des programmes de l'année. Paris, 1896.

Pillaut, L., La musée du conservatoire national de musique. I. Supplement au Catalogue 1894. Paris, 1895.

Galino, T., Musique et versification française au moyen-âge. Leipzig, 1891.

Imbert, H., Nouveau profils des musiciens (René de Boideffre, Dubois, Gounod, Auguste Holmès, Lalo, Reyer). Paris, 1892.

Elwart, A., Histoire des concerts populaires de musique classique. Paris, 1864.

Wilhelm, Bourquillon, Compositeur français. Extrait de la Revue du progrès. Paris, 1842.

Servières, La musique française moderne. Paris, 1897.

Aubry, Pierre, Les plus anciens monuments de la musique française. Paris.

Aubry, Pierre, Lais et Descortz du moyen-âge. (Altfranzösische Weisen und Lieder.) Paris.

Robert, Gust., La musique à Paris 1897—98. Paris, 1899.

Pierre, C., Musique des fêtes et cérémonies de la révolution française. Paris, 1899.

Solennière, Eugène de, Cent années de musique française. Paris, 1902.

Berg, Conr., Aperçu historique sur l'état de la musique à Strafsbourg, pendant les cinquante dernières années. Strafsbourg, 1840.

Poisot, Ch., Histoire de la musique en France. Paris, 1860.

Morelot, St., De la musique en 15. siècle. Notice sur un manuscrit de la bibliothèque de Dijon. Paris, 1856.

Thoinau, E. (Antoine Roquet), Les origines de la chapelle-musique des souverains de France. Paris, 1864.

Lucas, Eusèbe, Les concerts classiques en France. Paris, 1876.

Lassabathie, Histoire du conservatoire impérial de musique et de déclamation. Paris, 1860.

Elwart, A., Histoire de la société des concerts du conservatoire impérial de musique. Paris, 1860.

Kune, A., Recherches historiques sur l'art musical religieux dans les province ecclésiastique d'Auch. Auch, 1863.

Poisot, Ch., Les musiciens Bourguigons etc. Dijon, 1854.
L'Huillier, Note sur quelques artistes musiciens dans la Brie. Meaux, 1870.
Carlez, Jules, La musique à Caën de 1066—1848. Caën, 1876.
Chuppin, Emma, De l'état de la musique en Normandie. 1837.
Nutly, Léon, Biographies artistiques, ou notes et documents pour servir à l'histoire musicale à Douai. 1863.
Hainl, F. G., De la musique à Lyon depuis 1713—1852. Lyon, 1852.
Lajarte, Th. de, Instruments Sax et fanfares civiles. Paris, 1867.
Chouquet, G., Le musée du conservatoire national de musique. Cat. raisonné des instruments de cette collection. Paris, 1875.
Catalogue du Musée instrumental de Mr. *A. Sax.* Paris, 1877.
Soullier, Ch., Nouveau dictionnaire de musique. Paris, 1855.
d'Ortigue, J., Dictionnaire liturgique, historique et theorétique du plain chant et de musique d'église au moyen-âge et dans les temps modernes. Paris, 1854.
Méreaux, Amédée, Les clavecinistes de 1637—1790. Histoire du clavecin, portraits et biographies des célèbres clavecinistes. Paris, 1869.
Nisard, Th., Monographies: Dieudonné, Denne-Baron, Edm. Duval, Jean Gilles (célèbre compositeur provençal), Benoit de Jumilhac Baptist Labat, Lully, G. G. Nivers, St. Odon de Cluny, Léonard de Poisson (célèbre réformateur français du chant liturgique au 18. siècle). Paris, 1866—67.
Adam, Ad., Souvenirs d'un musicien. 2. Edition. Paris, 1860. Derniers Souvenirs. Paris, 1859.
Pougin, Arthur, Ad. Adam, sa vie, carrière, mémoires artistiques. Paris, 1877.
Über *Auber* schrieben: B. Jouvin, Paris, 1864; Pougin, Paris, 1873; Victor Massé, Paris, 1875; Jules Carlez, Caën, 1876.
Über *Boieldieu* schrieben: G. Héquet, Paris, 1864 und 1875; Pougin, Paris, 1875; Thannberg, Paris, 1875.
Lafage, A. de, Éloge de Choron. Paris 1843.
Über *Félicien David* schrieben: St. Etienne, Marseille, 1845; Al. Alzevedo, Paris, 1863; E. Reyer, Paris, 1877; Galloni, Bologna, 1863.
Morel, Étude sur l'Abbé Dubois. Paris, 1850.
Pougin, Arth., Musiciens français du 18. siècle. Paris, 1863.
Rudhardt, F. M., Gluck in Paris. München, 1864.
Gounod, Ch., Autobiographie etc. London, 1875.
Hulst, F. van, Biographie de Grétry. Liège, 1842.
Gerlache, de, Essai sur Grétry. Bruxelles, 1844.
Beulé, Notice sur Halévy. Paris, 1862.
Halévy, Léon, Biographie de Halévy. 2. Edition. Paris, 1863.
Pougin, A., Halévy écrivain. Paris, 1865.
Jouvin, B., Hérold, sa vie et ses œuvres. Paris, 1868.
Monter, Matthieu de, Louis Lambillotte et ses frères. Paris, 1871.
Thoinau, E., Maugars, célèbre joueur de viole, musicien de Richelieu. Paris, 1865.
Pougin, A., Notes biographique sur Meyerbeer. Paris. 1864.
Blaze de Bury, H., Meyerbeer, sa vie, ses œuvres et son temps. Paris, 1867.

Quicherot, L., Adolphe Nourrit, sa vie, ses œuvers et son temps. Paris, 1867.

Commettant, O., François Planté. Paris, 1874.

Pougin, A., Rameau, essai etc. Paris, 1876.

Poisot, Ch., Notice biographique sur Rameau. Paris, 1864.

Pougin, A., Notice sur Rode, violiniste français. Paris, 1875.

Fétis, E., Biographie d'Adolphe Sax. Paris, 1864.

Durutte, C., Esthétique musicale etc. Paris, 1876.

Beauquier, Charles, La musique et le drame. Paris, 1877.

Sabatier, J. B., L'opéra et la symphonie ou l'idée générale de la musique. Paris, 1879.

Beauquier, Charles, Philosophie de la musique. Paris, 1865.

Jullien, A., La musique et les philosophes au 18. siècle. Paris, 1873.

Scudo, P., Critique et littéraire musicale. 2 Vols. Paris, 1856—59.

Lafage, A. de, Miscellanées musicales. Paris, 1844.

Halévy, F., Souvenirs et portraits. Paris, 1861.

Deldevez, E. M. E., Curiosités musicales. Paris, 1873.

Reyer, Ern., Notes de musique. Paris, 1875.

Jullien, Ad., Airs variés, histoire, critique etc. Paris, 1877.

Dancla, Ch., Miscellanées musicales. Paris, 1877.

Kastner, G., Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises. Paris, 1848.

Adubert, Jules, L'Art du chant, suivi d'un traité de maintien théatral, avec figures explicatives. Paris, 1876.

Becker, Georg, Aperçu sur la chanson française du 11.—17. siècle. Genève.

Bernhard, B., Notice sur la confrérie des joueurs d'instruments d'Alsace etc. (Revue historique de la noblesse, t. III. 15 livr. Paris, 1844.)

Cavaillé-Col, Aristide, Études expérimentales sur les tuyaux d'orgues. Paris, 1849.

Cavaillé-Col, Aristide, De l'orgue et de son architecture. Revue générale de l'architecture. Band 14. Paris, 1856. 2. Edition 1872.

Clodomir, Pierre François, Traité théorique et pratique de l'organisation des sociétés musicales, harmonies et fanfares. Paris.

Istel, Edgar, Jean Jacques Rousseau als Komponist seiner lyrischen Scene »Pygmalion«. (Beiheft der Internationalen Musikgesellschaft.) Leipzig, 1902.

Lasalle, Albert de, Histoire des bouffes parisiens. (Paris, 1860.) La musique de Paris. (Paris, 1863.) Meyerbeer, sa biographie, et le catalogue de ses œuvres. (Paris, 1864.) La musique pendant la siège des Paris etc. Paris, 1875.

Marcillac, F., Histoire de la musique moderne et des musiciens célèbres depuis l'ère chrétienne jusqu'à nos jours. Paris, 1876.

Pougin, A., Musiciens français du 18. siècles. Paris.

Pougin, A., Les vrais Créateurs de l'Opéra français. Paris.

Delloge, H. L., Chants et Chansons populaires de la France. 3 Bände. Paris, 1842—44.

Tiersot, J., Histoire de la chanson populaire en France. Paris, 1889.

Chants et Chansons populaire de la France avec des notices par P. Lacroix, Leroux de Lincy et Dumersan. Paris, 1843. Nouv. Edition 1848.

Villemarque, V. de la, Volkslieder aus der Bretagne. Ins Deutsche übertragen von *A. Keller* und *E. v. Seckendorff.* Tübingen, 1841.
Kastner, G., Les chants de l'armée française. Paris, 1855.
Thoinau, Ernest (Antoine Roquet), Curiosités musicales et autres, trouvées dans les œuvres de Michel Coyssard de la comp. de Jésus. Paris, 1866.
Thoinau, Ernest, (Antoine Roquet), Louis Constantin roi des violons, avec une facsimilé de brevet de maître joueur d'instruments de la ville de Paris. Paris, 1878.
Thoinau, Ernest (Antoine Rouquet), Notes bibliographiques sur la guerre musicale des gluckistes et piccinistes. Paris, 1878.
Vidal, François, Lou Tambourin, Musique, Poesie et Prose provençales. Aix. (Geschichte des Tambourin und Galoubet, sowie eine Sammlung provenç. Volkslieder enthaltend.)
Jullien, Ad., Musiciens d'aujourd'hui. Paris, 1892.

England.

Nagel, D. W., Annalen der englischen Hofmusik von der Zeit Heinrichs VIII. bis zum Tode Karls I. (1509—1649.) Nach den Originaldokumenten. Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte 1895.
Hueffer, Half a Century of Music in England. Philadelphia, 1889.
Stenhouse, W., Illustrations of the lyric, poetry and music of Scotland. Edinburgh, 1853.
Nagel, D. W., Geschichte der Musik in England. Strafsburg, 1894.
Dalyell, J. G., Musical memoirs of Scotland, with 40 illustrative plates. London, 1849.
Cazalet, W. W., The history of the royal academy of music. London, 1854.
Pole, William, The philosophie of music. London, 1879.
Prout, Ebenezer, Dictionary of music and musiciens. Herausgegeben von *George Grove.* London.
Graham, G. F., Songs of Scotland. Edinburgh, 1859.
Campell, Donald, A Treatise on the Language, Poetry and Music of the Highland Clans. Edinburg, 1862.
Bunting, E., The ancient Music of Ireland. Dublin, 1840.
Barrett, English Glees and Part Songs. London, 1886.
Barrett, English Glee and Madrigal Wreters. London, 1877.
Songs of Scotland edited by *J. Muir-Wood.* Glasgow, 1884.
Mitchison, W., Hand-Book of the Songs of Scotland. London.
Songs of Scotland, edited by *Boosey & Co.* London.
Songs of Ireland, edited by *Boosey & Co.* London.
Songs of Wales, edited by *Boosey & Co.* London.
Lays and Lyrics of Scotland, arranged with Pianoforte by *J. Fulcher.* Glasgow.
Parry, J., Scottish Songs. London.
Austin, A., Songs of England. London, 1900.
Catalogue of the library of the Sacred Harmonic Society. London, 1862.
Hueffer, Musical Studies. Edinburgh, 1880.

Naylor, E. W., Shakespeare als Kenner der Musik. London, 1896.
Haweis, Musik in England. Anhang des Buches »Die Musik und ihre Meister«. Berlin, 1886.

Polen.

Sowinski, A., Les musiciens Polonais et Slaves anciens et modernes. Paris, 1857.
Golembiowski, Lucas, Peuple polonais. Band III enthält einen allgemeinen Überblick der Musikgeschichte Polens. Von ihm sind auch reiche Sammlungen polnischer Nationalgesänge veranstaltet worden. Seine Beschreibung von Warschau enthält polnische Gesänge aus dem 15. und 16. Jahrhundert.
Margocki, Über die polnischen Instrumente des 16. Jahrhunderts.
Czartoryski, Fürst Adam, Über polnische Musikinstrumente. (Siehe die Zeitschrift »Czasopismo«, Jahrgang 1828, No. 1.)
Kolbe, O., Piesni ludu polskiego. (Polnische Volkslieder.) Warschau, 1857.

Rufsland.

Cui, César, La musique en Russie. Paris.
Stassof, Wl., Eine Geschichte der Kirchenmusik in Rufsland. (Neue Zeitschrift für Musik, Band 58.)
Fouqué, M., Michael Ivan Glinka d'après ses mémoires et ses correspondances. 1880.
Tschaikowski, Peter, Musikalische Erinnerungen. Aus dem Nachlasse. Berlin, 1899.
Beresowski, W. W., Russische Musik. Kritisch-historische Skizze. St. Petersburg, 1898.
Tschaikowski, Modest, Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowskis. Moskau.
Youssoupoff, Prince, Histoire de la musique en Russie. I. Partie: Musique sacrée. Paris, 1862.
Rasumowski, Dim., Du chant d'église en Russie. Moscou, 1867.
Waxel, Platon von, Miguel de Glinka. Funchal, 1862.
Pratsch, Joh., Sammlung russischer Volkslieder. St. Petersburg, 1806.
Balakirew, Sammlung kleinrussischer Volkslieder. St. Petersburg.
Balalaika, Russische Volkslieder. Übersetzt von Altmann.
Faminzin, A., Russische Kinderlieder. 2 Teile. Leipzig.
Der Sänger, vollständige Sammlung alter und neuer russischer Volks- und anderer Lieder. Mit Pianofortebegleitung. St. Petersburg.

Böhmen.

Soubies, Albert, Histoire de la musique en Bohème. Paris, 1899.
Zwonar, L., Dêjiny česke hudby. (Musikzeitschrift »Dalibor«. Prag, vom Jahre 1858 an.)
Vlach, Dr. Jaroslav, Die Czecho-Slaven. Daraus von Freiherr J. A. v. Helfert, S. 163—221. Volkslied und Tanz. Wien und Teschen, 1883.

Rittersberg, Ritter von, Sammlung von 300 böhmischen Liedern mit Melodien ohne Begleitung, sowie 50 Nationaltänze. 1835.
Jaromir Erben, Sammlung von 500 böhmischen Nationalliedern in 3 Bänden. 1845—47. Prag.
Krolmus u. *Drahorad,* Sammlung von böhmischen Volksliedern. 1845—47.
Susil, Fr., Böhmische Volkslieder ohne Pianofortebegleitung in 8 Bänden. 1855—57.
Zwonar, L., Kritische und ästhetische Beleuchtung der böhmischen Volkslieder. (Siehe die Zeitschrift »Dalibor«, 1860, und in »Literárnipriloha«, 1865.)
Walden, Alfred (Jaros), Böhmische Nationalgesänge. Prag, 1859—60.
Walden, Alfred (Jaros), Geschichte des böhm. Nationaltanzes. Prag, 1861.
Hunnius, C., Rudolf von Procházka. Leipzig, 1902.

Skandinavien.

Thrane, C., Danske Komponistes. Fire Skildringer. Kopenhagen, 1877.
Minne af Erik Gustav Geijer. Örebro, 1870.
Berggreen, A. P., C. E. F. Weyses Biographie. Kopenhagen, 1876.
Geijer und *Afgelius,* Svenska folkviser fran forntiden 1814—16. Deutsch, Leipzig, 1857.
Rabbek, Nyerupsog, Udvalgte danske Viser fra. Middelalderne, 1814.
Landstad, Sammlung von norwegischen Volksliedern.
Abrahamson, W. H. Fr., Nyerup und *Rabbek,* Sammlung dänischer Volks- und Kirchenlieder. 5 Bände. Kopenhagen, 1812—14.
Ardwison, Adolf Iwar., Svenska Fornsänger. En samling af Kämpavisor, Folk-visor, Lekar och Dansar, samt Baruoch Vallsänger. 3 Teile. 1834, 1837, 1842. Stockholm.
Cristal, Maurice, L'art scandinave, la musique dans la Danemark, en Norwege et en Suède. Paris, 1874.
Berggreen, A. P., Dänische Volkslieder. Folke-Sang og Melodien. Kopenhagen.
Kleinpaul, A., Norwegische Volkstänze und Volksmelodien für Pianoforte zu 4 Händen. 2 Hefte. Leipzig.
Traditioner af 74 swenska Folk-Dansar. 2 Häftet. Stockholm, 1814.
Warmuths Collection Norwegian National Musik. (50 norwegische Nationallieder mit Pianoforte.) Christiania.
Schwedische Volkslieder der Vorzeit. Übersetzung von *Warrens* mit Melodien. Leipzig, 1857.

Ungarn.

Abrányi, sen., K., Franz Erkels Leben und Wirken. Kulturhistorische Skizze. 1895.
Lifzt, Fr., La musique des bohémiens. Deutsche Ausgabe von *P. Cornelius.* Pest, 1861.
Stettner, J., Über das nationale Element in der (ungarischen) Musik. Oberschützen, 1872.

Sagh, Joseph, Konversationslexikon der Musik in ungarischer Sprache. Pest. (Viele Aufsätze von ihm befinden sich in der ungarischen Musikzeitschrift »Zenészeti Lapok«.)

Ungarische Volkslieder. Pest.

Niederlande.

Van der Straeten, Edmond, La musique aux Pays-Bas avant le 19. siècle. 4 tom. Bruxelles, 1867, 1872, 1875, 1878.

Van der Straeten, Edmond, Les ménestrels aux Pays-Bas du 13. au 18. siècle. Leurs gildes etc. Bruxelles, 1878.

Grégoir, Ed. G. J., Essai historique sur la musique et les musiciens belges. Bruxelles, 1848.

Grégoir, Ed. G. J., Les artistes belges à l'étranger. Bruxelles, 1857—65.

Grégoir, Ed. G. J., Galerie biographique des artistes musiciens belges du 18. et du 19. siècle. Anvers, 1864.

Grégoir, Ed. G. J., Biographie des artistes musiciens neerlandais des 18. et 19. siècles et des artistes étrangers résidant ou ayant résidé en Neerlande à la même époque. Anvers, 1864.

Grégoir, Ed. G. J., Schetsen van Nederlandsche Toonkunstenaars, meest allen weinig of tot hierto niet gekend. Antwerpen, 1869.

Grégoir, Ed. G. J., Histoire de l'orgue, suivie de la biographie des facteurs d'orgues et organistes Neerlandais et Belges. Bruxelles et Anvers, 1865.

Elewyck, X. van, Alte flamländische Clavecinisten. Brüssel, 1878.

Jacops, Ed., Nomenclature des sociétés musicales de la Belgique etc. Anvers, 1853.

Thijs, Aug., Historique des sociétés chorales de Belgique. Gand, 1855.

Grégoir, Ed. G. J., Notice historique sur les sociétés et l'écoles de musique d'Anvers depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, suivi de notices biographiques d'artistes-musiciens Anversois. Bruxelles, 1869.

Van der Straeten, Edmond, Recherches sur la musique à Audenarde, avant le 19. siècle. Anvers, 1856.

Van der Straeten, Edmond, Notice sur les carillons d'Audenarde. Gand, 1855.

Van der Straeten, Edmond, Maîtres de chant et organistes de St. Donation et de Sauveur à Bruges. Bruges, 1870.

Heije, Jan Pieter, Bouwsteenen, Jaarboek der Vereeniging voor Nederlandsche Muzieckgeschiedenis. Amsterdam, seit 1869. (Verbunden mit »Uitgave van ondere Nord-nederlandsche Meesterwerken«.)

Fétis, E., Les musiciens belges. 2 Vols. Bruxelles.

Lyon, Clément, Jean Guyot, le Châtelet, célèbre musicien wallon au 16. siècle etc. Charleroi, 1875.

Burbure, de, Notice sur Ch. Louis Hanssens. Bruxelles, 1872.

Carlez, Jules, Les musiciens-paysagistes. Caën, 1870.

Boers, J. C., Bouwstoffen tot een nederlandsche muzikale litteratur. 1846. (Cäcilia.)

Litzau, J. B., Les mélodies des psaumes et chants en usage dans l'église réformée des Pays-Bas. Rotterdam, 1861.

Litzau, J. B., Les mélodies des psaumes et chants en usage dans l'église évangélique lutherienne arrangé à 4 parties. Rotterdam, 1852.

Soubre, Et. Jos., Annuaire de l'Académie royale de Belgique. Bruxelles, 1872.

Suremont, P. J., Opuscule apologétique sur les mérites des célèbres musiciens belges au 14., 15. et 16. siècles. Anvers, 1828.

Vroye, Theod. Jos. de, et Elewyk, X. van, De la musique réligieuse, les congrès de Maline (1863 und 1864) et de Paris (1860) et la législation de l'Église sur cette matière. Paris, Löwen und Brüssel, 1866.

Grégoir, Ed. G. J., Du chant choral et des Festivals en Belgique: Fédération chorale anversoise. Anvers, 1865.

Spanien und Portugal.

Czeké, A. v., Spanische Musikverhältnisse. (Neue Berliner Musikzeitung, Jahrgang 25.)

Bellermann, F., Die alten Liederbücher der Portugiesen. Berlin, 1840.

Michel, Fr., Le pays Basque, sa population, sa langue, sa mœurs, sa littérature et sa musique. Avec musique notée. Paris, 1857.

Soriano-Fuertes, M., Musica Araba-Española. Barcelona, 1853.

Soriano-Fuertes, M., Historia de la Musica española. Madrid und Barcelona, 1855—59.

Gevaert, F. A., Die Musik in Spanien. Übersetzt von *W. Langhans.* (Neue Berliner Musikzeitung, No. 13—16, 1878.)

Waxel, Platon von, A musica em Portugal. Neun Artikel in der »Gazeta da Madeira« von 1866. (Der erste Versuch der Behandlung dieses Gegenstandes.)

Waxel, Platon von, Estudos sobre a historia da musica em Portugal. 19 Artikel in »Arte musical« von 1874—75.

Fargas y Soler, Antonio, Biografias de los Musicos mas distinguido des todos los paises. 8 Bände.

Vasconcellos, Joaquim de, Os Musicos portuguezes. Lissabon, 1870.

Saldoni, Balth., Efemerides de musicos españoles. Madrid, 1860.

Guimarães, José Ribeiro, Portugallo. Historia do Theatro Bairro Alto. (Mit vielen Notizen die Geschichte der Oper, wie der Musiker in Portugal während des 18. und 19. Jahrhunderts betreffend.)

Lacombe-D'Estaleux, P. J. J., Echos d'Espagne, chansons et danses populaires recueillies et transcriptions. Paris.

José Parada y Barreto, Diccionario tenico historico y biografico de la Musica. Madrid.

Ocon y Rivas, Ed., Cantes españoles, colleccion de aires nacionales y populares etc. Malaga, 1874.

Peñua y Goñi, Ant., Impressiones musicale. Madrid, 1878.

Soriano-Fuertes, M., Memoria sobre las sociedades corales en España. Madrid.

Ocon Ed., Cantos españolas.

Marques, Joaquim José, Chronologia da Opera em Portugale bis zum Jahre 1793. (Siehe die beiden Jahrgänge »A arte musical«, 1873—75.)

Junior, Thomaz, Dom, Ephemerides musicaes. (Siehe »Revista dos espectaculos«, 1852—55.)

Rodrigues, Pereira, Chronica dos Teatros. 1860—68.

Braga, Theod., Historia do theatro portuguez. Oporto, 1870—71.

Roeder, Martin, Dal Taccuino di un Direttore d'orchestra. Milano, 1881: La Musica in Portogallo. Cenni storici-critici pag. 69—169.

Machado, Diego, Barboso, Biographisches und bibliographisches portugiesisches Wörterbuch. (Bibliotheca lusitana.) 4 Bände. Lisboa, 1741—59.

Silva, Francisco da, Diccionario bibliographico portuguez. 9 Bände. Lisboa, 1858—70.

Rodrigo Foreira da Posta, Über Takt, Notation, Melodie, Kontrapunkt, sowie über das Mathematisch-Physikalische der Musik. Lissabon, 1824.

Saldoni, Balth., Resena historica de la Escolania o Collegio de musica de la virgen de Montserrat in Cataluna.
desde 1456 hasta nuestros dias. Madrid, 1856.

Morphy, G., Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts. (Les Luthistes espagnols du 16. siècle.) Deutsch von *H. Riemann.* Leipzig, 1902.

Alpine Musik.

Koschat, Th., Kärntner Weisen. Leipzig.

Goldschmidt, A. v., Steirische Tänze. Hannover.

Gauby, Joseph, Fünf steirische Tänze für Klavier. Breslau.

Ritter, H., Musik zu dem Gebirgsstück »Im Alpenglühen«. Bamberg.

Tiroler Alpenlieder für eine Singstimme mit Klavier. Innsbruck.

Bletzacher, J., Liederbuch des deutschen und österreichischen Alpenvereins. Hannover.

Hummel, J. E., »Edelweifs«, 16 Volkslieder aus Tirol, Kärnten und Steiermark. München. (Die Schnadahüpfeln finden eine gründliche Erörterung im gleichnamigen Werke von *Ludwig v. Hörmann.* Diese wahrhaft reichhaltige und schön geordnete Sammlung sei jedem Alpenfreunde zur genauen Kenntnis des Geistes- und Gemütslebens unserer Gebirgsbewohner empfohlen.

Chinesische Musik.

Pater Amiots »Mémoires sur la Musique des Chinois«. Paris, 1779. Aus dem 15-bändigen Werke »Mémoires concernant l'histoire, les sciences et les arts des Chinois«. Paris, 1776—91. Das wissenswerteste in deutscher Sprache von G. W. Tink in seiner »Ersten Wanderung durch die älteste Tonkunst«, mit Berücksichtigung neuerer Nachrichten. Essen, 1831.





Namen- und Sachregister

zu Band 1—6.

Die **fett** gedruckten Zahlen bezeichnen den Band, die anderen die Seitenzahl desselben, wo näheres über das betr. Wort zu finden ist.









